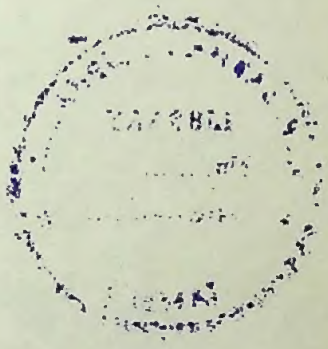
Dr. R. L. Sharma
Professor of Hindi
Bemina College Srinagar

Dr. R. L. Sharma
Professor of Hindi
Bemina College Srinagar



دوماہی شیرازہ سرینگر

جلد- ۱۱ شمارہ- ۲

K.P. SABHA ... LIBRARY No. 15 Date. 31.12.05 JAMMU

سیمینار نمبر

ایڈیٹر:

محمد یوسف ٹینگ

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز

طابع وناشر:- سیکرٹری جے اینڈ کے اکیڈیمی
آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز
مطبع :- ڈیلائٹ پرنٹنگ پریس۔ دہلی
مدیر معاون :- محمد احمد اندرابی
خوش نویس :- کاشی ناتھ رازدان
قیمت سالانہ :- دس روپے
فی کاپی :- دو روپے

مقالہ نگار حضرات سے گذارش ہے کہ اپنی
نگارشات کے ساتھ اپنا مکمل ایڈریس درج
فرمائیں اور ایڈریس میں تبدیلی کی اطلاع ہمارے
دفتر کو بھیجدیں ؛

خط وکتابت کا پتہ :-
ایڈیٹر "شیرازہ" اردو
کلچرل اکیڈیمی
شہید گنج سرینگر۔

ترتیب

محمد یوسف ٹینگ
حرفِ آغاز ۴

عبدالرحمٰن راہی
معاصر شاعری اور ابلاغ کا مسئلہ ... ۷

حامدی کاشمیری
نئی حسیت کا مفہوم ... ۴۲

محمد حسن
جدیدیت ــــــ نظریہ یا رجحان ۵۹

مظفر عازم
معاصر کشمیری شاعری اور نیا شعور ۶۷

خلیل الرحمٰن
تنقید کی نئی جہتیں ۸۱

اختر محی الدین
معاصر کشمیری افسانہ اور نیا شعور ۱۱۱

گوپی چند نارنگ
جدید اردو افسانہ ... ۱۲۶

جگن ناتھ آزاد
جدیدیت ــــــ ترقی پسندی کی توسیع ۱۴۱

پران کشور
کشمیری ڈرامہ ایک جائزہ ۱۴۶

تاشی ریگیاس
نیا لداخی ادب ۱۸۰

محمد احمد اندرابی
ہمارا ادب اور جدید حسیت ... ۱۸۶

حرفِ آغاز

"شیرازہ" کا یہ شمارہ اُن مضامین پر مشتمل ہے جو اکادمی کے اہتمام سے اس سال مارچ کے مہینے میں ہونے والے تین روزہ سیمنار میں پڑھے گئے اور جن پر شرکاء نے بڑی تفصیلی بحث کی۔ یہ سیمنار جدیدیت کے ادبی رُجحان سے متعلق تھا اور اس میں ہم نے اردو، کشمیری اور لداخی زبان پر اِس رُجحان کے اثرات کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔

پچھلے دس پندرہ برس شعر و ادب میں تبدیلیوں کی ایسی ہوائیں چلی ہیں، جن سے ادیب کی داخلی اور خارجی دونوں حسّیتیں تقریباً لرزہ براندام ہوگئی ہیں اور ان میں ٹھوس اور بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں واقع ہوگئی ہیں، جدید سائنسی اور میکانیکی ترقیوں کے زیرِ اثر بین الاقوامی اور ملکی سطح پر جو حیرت انگیز انقلاب پیدا ہوگیا، اُن سے فنکارانہ حسیّت (SENSIBILITY) کا متاثر ہونا لابدی تھا، آج ہم قبائلی، سامنتی سماج کے معیاروں سے ادب اور شعر کی کیفیت اور تاثّر کا اندازہ نہیں لگا سکتے اور نہ اس سے فاطر خواہ طور محظوظ ہو سکتے ہیں، اِتنا ہی نہیں خود تخلیق کار کے RESPONSES اور (IMPULSES) بڑی حد تک تغیّر اور تبدیلی کے اثر میں آچکے ہیں، اور ان کے نتیجے میں ادبی اقدار اور تنقیدی معیارات میں تقریباً اُتھل پتھل ہوگئی ہے۔ ظاہر ہے کہ نئے ادبی اظہارات و اصناف کا مطالعہ اور اُن کی تعینِ قدر ہمارے لئے ایک بڑے ادبی چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی ہے، چنانچہ اس سلسلے میں ایک اجتماعی تفہیم پیدا کرنے کے لئے ہم نے ریاست اور بیرونِ ریاست کے چند سرکردہ ادیبوں کو نظم و

نشر میں نئے رُجحانات اور نئے اظہارات پر اپنے خیالات ظاہر کرنے کے لئے دعوت دی۔ جہاں تک خود سیمنار کا تعلق تھا، اس میں شامل ہونے والے تمام ادیبوں کا یہ مشترکہ احساس تھا کہ سیمنار کی کاروائی کے بعد وہ نئے ادب کی کیفیت، اور نوعیت کے بارے میں بہتر بصیرت کے مالک بن گئے ہیں، ہمیں اُمید ہے کہ "شیرازہ" کے اس نمبر کے قارئین بھی اس احساس میں ہمارے شریک بن جائیں گے۔

اس سیمنار کی ایک اہم خصوصیّت یہ تھی کہ ہم نے کسی نظریاتی حد بندی یا گروہ بندی میں مُقید رہنے کی کوشش نہیں کی۔ ہم نے مختلف مکاتب ہائے خیال کے ادیبوں کو اس میں شرکت کی دعوت دی ہے۔ تاکہ مختلف ادبی مسائل پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی جاسکے، چنانچہ خود سیمنار میں کچھ اہم مسائل پر بڑی تضاد آرائی کا مظاہرہ ہوا، لیکن جن مواقع پر مختلف ادیب ایک دوسرے سے متفق نہ ہوسکے اُس وقت بھی اُنہوں نے اختلافِ رائے کے حق کا احترام کیا۔ ادب ہمیشہ ایک آزاد تخلیقی فضا میں نمود حاصل کرتا ہے، اور اس لئے اب کوشش یہ رہتی ہے، کہ پہلے سے طے شدہ نظریوں، فارمولوں اور وابستگیوں سے ادب کو علیٰحدہ کرکے اسے اپنے عہد کے حقایق کے پس منظر میں جانچا جائے۔

اس سیمنار کے انعقاد کا سب سے بڑا مقصد یہ تھا کہ اُن ادبی افکار مسائل کے تجزیئے اور تفہیم کا راستہ ہموار اور نئے ادبی رویّوں کو صحیح مناظر میں دیکھا جا سکے، اگر "شیرازہ" کا یہ نمبر اس سلسلے میں تھوڑی سی مدد بھی کرے، تو ہماری محنت اکارت نہیں گئی ہے۔

اس سیمنار کے انعقاد کے فوراً بعد مقامی اخبارات میں کچھ حلقوں کی طرف سے اس محفل کے انعقاد کے بارے میں کچھ تنقیدی مراسلات شایع ہوئے، دیانتداری کا تقاضا ہے کہ ان اعتراضات کو یہاں پر درج کیا جائے تاکہ ریکارڈ مکمل ہوجائے

ایک مراسلے میں کہا گیا تھا کہ اس وقت جب کہ کشمیر میں بڑی گراں فروشی اور بے روزگاری کے مسائل سامنے ہیں، اس قسم کے ادبی سیمنار پر ہزاروں روپے خرچ کرنا انتہائی غیر ذمہ داری اور فضول خرچی کا کام ہے۔ میں خود نہیں جانتا کہ ادبی مسائل پر بات کرنا اور اس سلسلے میں کچھ روپے خرچ کرنا بے روزگاری کے مسئلے کے پس منظر میں کس حد تک جائز ہے، لیکن یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ سیمنار کی ساری کاروائی پر صرف بارہ سو روپے کی رقم خرچ ہوئی، ایک اور اعتراض یہ کیا گیا تھا کہ اس سیمنار کے لئے خاص طور پر مقالات لکھوانے سے بہتر یہ تھا کہ اتنی ہی رقم سے جدید ادب پر شائع شدہ کتابیں خریدی جائیں اور انہیں ادیبوں میں مفت تقسیم کیا جائے _____ اس اعتراض کا میرے پاس کوئی جواب نہیں ہے اگر "شیرازہ" کے کسی قاری کو کوئی معقول جواب سوجھ سکے تو ہم اُسے مسرت سے شائع کریں گے۔

سرینگر:- محمد یوسف ٹینگ

عبدالرحمان راہی

معاصر شاعری اور ابلاغ کا مسئلہ

غالب نے اپنے عہد کے ماضی پرست قاری کو نئی شاعری کی توجہ طلبی کا احساس دلانے کی خاطر کہا تھا ؎

تو ای کہ محو سخن گستران پیشینی
مباش منکر غالب کہ در زمانۂ تست

لیکن جب "پیغمبروں کو نہ ماننے والے اپنوں" نے اُسے مہمل گو بتایا تو وہ بپھر کر بولا تھا کہ "نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی"۔ آج کے شاعر کو بھی اگر واقعی کوئی شکوہ ہو سکتا ہے تو صرف اُن قارئین سے جن پر قدیم فکر و فن اور روایتی طور طریق کا کچھ ایسا جادو چل گیا ہے جیسے وہ یہ بھی نہ جاننا چاہتے ہوں کہ اُونٹوں کے حُدی خوان جانبو جٹ چلا رہے ہیں اور آدمی کے پہلو میں ایک عارف و عاشق دل کے بجائے کسی

پڑتی میاتی بھیڑ کا دل بھی دھڑک سکتا ہے کیونکہ پہلے کی طرح آج بھی اکثر صورتوں میں یہی رسوم و قیود کے سرگشتہ اور دریچہ بند ذہن رکھنے والے لوگ ہوتے ہیں۔ جو معاصر شاعری کا ذکر چھیڑتے ہی انحراف و ارتداد اور اظہار و ابلاغ کا رونا رونے لگتے ہیں۔

معاصر شاعری کیا ہے؟ یا یوں کہئے کہ معاصر شعراء کی جستجو کیا ہے؟ اسے اشارتاً والس سٹیونز کی زبان میں سنیئے:۔

WE SEEK
NOTHING BEYOND REALITY. WITHIN IT,
EVERYTHING, THE SPIRIT'S ALCHEMICANA INCLUDED,
THE SPIRIT THAT GOES ROUND ABOUT, AND THROUGH
INCLUDED, NOT MERELY THE VISIBLE, THE SOLID, BUT
THE MOVABLE, THE MOMENT, THE COMING ON OF FEASTS
AND THE HABITS OF SAINTS, THE PATTERN OF THE
HEAVENS AND HIGH, NIGHT AIR.

تخلیق و تفہیم سے متعلق مسئلے اگلے وقتوں میں بھی پیدا ہوتے رہے ہیں، ارسطو کو آج سے ہزاروں سال پہلے استعارے کی اہمیت بتاتے ہوئے یہ اندیشہ ظاہر کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تھی کہ "اگر اسلوب پورا پورا استعاراتی ہوگا تو وہ معمہ بن جائے گا۔" اور آج کا بھی ہوشمند قاری اور شاعر دونوں ان مسئلوں کو اپنے اپنے طور سے حل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ شعری ترسیل و ابلاغ میں کامیابی یا ناکامی کا سوال موجودہ صدی میں جس شدت اور اصرار کے ساتھ اٹھایا جاتا رہا ہے، وہ آپ اپنی مثال ہے لیکن اس کی وجوہات رہی ہیں۔ جنہیں جانے بغیر معاصر شاعری کے خلاف واویلا کرنا نہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور نہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ سب سے بڑی

وجہ ہی اعصرِ حاضر انسانی تاریخ کے گذشتہ سبھی ادوار سے یکسر مختلف ثابت ہو رہا ہے اور معاصر شاعری کلاسیکی شاعری سے ماہیت میں نہ سہی پر کیفیت کے اعتبار سے کافی مختلف ہوتی جا رہی ہے۔

گپھاؤں میں رہنے والے انسان نے نیوٹن کی تجربہ گاہ میں داخل ہونے تک سبھی عملی اور فکری میدانوں میں بڑے عہد آفرین آشوب دیکھے تھے لیکن ۱۸ویں صدی کے وسط میں صنعتی انقلاب کے زیر اثر اور اُس سے کہیں بڑھ کر دوسری جنگ عظیم کے سائے تلے اور پھر تسخیر فضا کے ضمن میں برابر آج تک جو حشر خیز اُتھل پتھل اور حیرت انگیز انکشافات ہوتے آئے ہیں۔ ان کے نتیجے میں پہلی بار برملا طور پر سطح ارض کے کسی بھی خطے میں رہنے والے آگاہ و حساس لوگوں کی ایک بڑی اکثریت کو اور یوں انسان کو اپنی کشتیٔ حیات گویا بے ساحل کے ایک اندھے سمندر میں بلا ارادہ و مقصود بہتی ڈولتی اور تھپیڑے کھاتی نظر آئی۔ عقیدہ و آگہی اور جذبہ و فکر کا دیرینہ پیوند ٹوٹ گیا تو مسجدیں مرثیہ خواں ہو گئیں دربار اُجڑ گئے، سماج غرض مند اور بیمار ثابت ہوا۔ باپ غاصب بیٹھا اور ماں فریب کار۔ حل پری قرار پائی۔ گھر کا شیرازہ بکھر گیا اور یوں دل و دماغ کی پالی ہوئی سبھی قدریں ایک ایک کر کے مٹی میں مل گئیں، اخیر پہ ایک اپنی ذات کے سوا کچھ بھی نہ رہا۔ سو وہ بھی، جدید تمدن اور ٹیکنالوجی کے رومانی سحر سے نکلتے نکلتے باہر کی بے چہرہ و بے قابو دنیا سے ٹکراؤ کے ہاتھوں تنہائی و یاس اور خوف میں مبتلا اپنے اندر کی بھول بھلیوں میں پھنس کر حیران و پریشان اور اپنے داخلی تضادات میں پڑ کر ریزہ ریزہ، حاصل کچھ بھی نہیں، سوائے ایک سخت قسم کے بحران ذات اور ایک شدید احساس اتلاف کی پروردہ گہری الم ناک کیفیت کے بیلے معنویت کی دنیا میں کسی ذاتی معنی کی تلاش یا تخلیق کی ذمہ داری اپنے سر لینے کا عذاب!

ایسا نہیں کہ اس طرح کا احساس پہلے کبھی نہ رہا ہو اور اس قسم کی کیفیت سے

پہلے کوئی بھی دوچار نہ ہوا ہو۔ ہمارے سامنے شعراء میں ہی سافکلس، خیام، شیکسپیئر، اور غالب وغیرہ کی مثالیں ہیں، لیکن کل پھر بھی آج سے بہت مختلف تھا۔ سافکلس کا "ایڈیپس" دیوتاؤں کی چیتاونی سن سکتا تھا۔ خیام مے و نغمہ کو اندوہ ربا سمجھ سکتا تھا، شیکسپیئر ہجیت و سرور (FELICITY) اور بلوغت و پختگی (RIPENESS) کی باتیں کر سکتا تھا اور غالب جوئے خوں کو شمع فروزاں سمجھ کر دل بہلا سکتا تھا اور ایک نچلی سطح پر لوئی میکنیس (LOUIS MACNEICE) قاسم لاہوتی اور سردار جعفری جیسے لوگ آزادی اور انقلاب کے خواب دیکھ سکتے تھے۔ اس کے برعکس آج ایک تو کالے پانیوں میں تھپیڑے کھانے والوں کی گنتی بہت بڑھ گئی ہے اور پھر نہ تو ان کے سامنے کوئی ساحل رہا ہے اور نہ کسی ساحل کی تمنا بیدار ہونے کی کوئی صورت۔

عصر حاضر کا مشینی تمدن دہسوز، شہر گم، انفرادیت دشمن، ہجوم پسند، ہپی ساز اور عملگر تمدن ہے جو ہیرا پن نوشی سکھاتا ہے یا فریب خوری، جنگ بازی پر اکساتا ہے یا خودکشی پر، چٹپٹا اور سکرآور ادب چھاپتا ہے یا ماس میڈیا کے ذریعے سماعت و بصارت کے حواس کو کند کر ڈالتا ہے۔ اور اس تمدن کی گود میں پلتا ہوا ہر حساس انسان اپنے وجود کا کرب سہہ رہا ہے۔ شاعر چونکہ سب سے زیادہ حساس ہوتا ہے اس لئے اس کا کرب شدید ترین ہوتا ہے۔ اس میں اور ایک عام حساس انسان میں یہ اہم فرق بھی ہے کہ شاعر کی خمیدہ و پیچیدہ، ٹوٹی پھوٹی گھایل شخصیت اپنے آس پاس سے ٹکرا کر اپنے روحانی کرب اور ذہنی ردِ عمل کو لسانی صورت دینے پر بھی قادر ہوتی ہے۔ ایسے شاعر کی تخلیقات اگر پرانی شاعری سے مختلف معلوم ہوں تو کوئی تعجب نہیں اور اگر اسے سمجھنے میں دقتوں کا سامنا بھی ہو تو خلاف توقع نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ایسا ہر دور کی نئی شاعری کے سلسلے میں ہوتا رہا ہے۔

نہ صرف یہ کہ خدا آس پاس کہیں نظر نہیں آیا بلکہ نطشے کے الفاظ میں: "خدا مر گیا ہے"

"ہم نے اُسے مار ڈالا ہے ـــــ تم نے اور میں نے! ہم سب اُس کے قاتل ہیں! مگر ہم نے یہ کیسے کر ڈالا ہے؟ ہم سمندر کو کیونکر پی گئے؟ اس سارے اُفق کو مٹا دینے کے لئے ہمیں اسفنج کس نے دیا؟ ہم نے اُس سمے کیا کیا۔ جب اس زمین کو اِس کے سورج سے چھڑا دیا؟ اب یہ کدھر جا رہی ہے؟ ہم کدھر جا رہے ہیں؟ تمام مورچوں سے پرے؟ کیا ہم دم لئے بڑھے نہیں جا رہے ہیں؟ پیچھے کی طرف دائیں بائیں، آگے کو، ہر طرف؟ کیا اب بھی کوئی اوپر اور کوئی نیچے ہے؟ کیا ہم بھٹک نہیں رہے ہیں، جیسے لا انتہا نیستی کے بیچوں بیچ؟ کیا خالی فضا ہمارے آگے سانس نہیں لے رہی ہے؟ کیا ٹھنڈ نہیں بڑھ گئی ہے؟ کیا رات متواتر نہیں آ رہی ہے؟ تاریک سے تاریک تاریک؟ کیا ہمیں صبح کو لالٹین نہیں جلانا ہوں گے؟ کیا ہم خدائی سڑاند نہیں سونگھ رہے ہیں؟ ـــــ کیونکہ خدا تک سڑ جاتے ہیں، خدا مر گیا ہے! خدا مُردہ پڑا ہوا ہے اور ہم نے اُسے مار ڈالا ہے۔

نئی اور پرانی شاعری کے فرق سے قطع نظر یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بذاتِ خود شعری اظہار باقی ہر طرح کے اظہارات سے کہیں زیادہ پیچیدہ، تہہ دار، معنی خیز، ابہام کار اور مبہم ہوتا ہے۔ معاصر شعراء کو جو یہ الزام دیا جاتا ہے کہ وہ اپنے مافی الضمیر کے مکمل ابلاغ پر دسترس نہیں رکھتے اس لئے بھی ٹھیک نہیں کہ تجربے کا مکمل ابلاغ نہ ممکن ہے اور نہ مناسب۔ ممکن اس لئے نہیں کہ خود تخلیقی عمل ابہام (AMBIGUITY) و ابہام (OBSCURITY) کو جنم دیتا ہے اور بعض صورتوں میں شاعر بظاہر مہمل عناصر سے کام لینے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے اور مناسب اِس لئے نہیں کہ بیان کی قطعیت اور وضاحت گنجینۂ معنی کے طلسم کو توڑ کر مفہوم کی چند ٹھیکریوں کے سوا قاری کو اور کچھ نہیں دے سکتی۔ یہ تو ایک سامنے کی بات ہے کہ ہر کوئی جان دار شعری تخلیق ایک کلی ہیئت ہونے کے ناطے اپنے نثری مفہوم کے علاوہ بھی اور بہت کچھ ہوتی ہے، اس ورائے سخن بات کو نہ تو عام گفتگو کی زبان ادا کر سکتی ہے اور نہ دو اور دو

چار بولنے والی منطقی یا علمی زبان۔ شاعر استعاروں میں بات کرتا ہے اور استعارہ مختلف بلکہ متضاد حقایق کا ایک ایسا تخلیقی امتزاج ہوتا ہے کہ اس کے کثیر الابعاد کُل میں تاریخی، تمدنی اور انفرادی دنیاؤں کے علاوہ اور بھی کئی انجانی دُنیاؤں کی سیمائیں ایک دوسرے پر ضم ہوتی نظر آتی ہیں۔ شعری تخلیق میں لفظوں کا آہنگ بھی طلسم معنی کا حامل ہوتا ہے اور لہجے کا اُتار چڑھاؤ بھی۔ شاعری میں زبان و اسلوب کے موزوں ترین اور ناگزیر استعمال کی بات کرتے وقت اس سارے غیر واضح بادُو اور بسیار جہت اشارہ کاری کا خیال رہنا چاہیئے۔ شعر بظاہر گونگے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہوئے بھی غیب کی آواز ثابت ہو سکتا ہے۔ غالب نے فن کے اسی مُبہم حسن کی طرف اشارہ کیا ہے ؎ گویم سُخنی گرچہ نشنیدن نشناسد

صُبحیست شبم را کہ دمیدن نشناسد

دُنیا کی سب سے پُرانی شاعری دیومالا ہے۔ قدیم انسان اپنی آس پاس کی کائنات اور اپنے وجود کو سائنسی تجزیئے اور علمی وضاحت کے بجائے دیومالائی شکل میں جانتا پہچانتا ہے۔ اس سے پہلے کہ انسان "عقل" "منطق" سے کام لے کر حقیقت کے بارے میں قاعدے کلیے تراشنا سیکھے وہ اپنی تخیلی دنیا بساتا ہے۔ وہ گفتگو سے پہلے گاتا اور علمی اصطلاحیں گڑھ لینے سے پہلے استعاروں میں چہکتا ہے۔ قدیم انسان دیو مالا کا خالق رہا ہے۔ آج کے شاعر میں بھی قدیم انسان کی رُوح زندہ ہے جو تشبیہوں، استعاروں، پیکروں اور علامتوں وغیرہ کے ذریعے خارجی اور داخلی حقیقت کے ٹکراؤ سے پھوٹی ہوئی اپنی آگہی اور دھڑکن کو تخلیقی صورت دیتا ہے۔ منطق کی عینک لگائیے تو دیومالا خرافات دکھائی دیگی اور نثری قطعیت و وضاحت کا مطالبہ کیجیئے تو ہر اچھا بُرا شاعر اوٹ پٹانگ بولتا معلوم ہوگا۔

یہ تو پُرانے شاعر کا حال رہا جو نئے شاعر کی طرح نہ تو اپنی ہی دُنیا میں اجنبی

ہوگیا تھا اور نہ جس کی اپنی ہی شخصیت ٹوٹ پھوٹ چکی تھی۔ آج کے شاعر کے لئے اپنے ما فی الضمیر کا ابلاغ کچھ اس لئے بھی زیادہ مشکل ہوگیا ہے کہ سی ایم باورا کے لفظوں میں "جدید شاعر کو، جو نفسیاتی انکشاف کے عہد اور اپنی ذات میں اُٹھنے والی نازک تر لہروں سے متعلق بڑھتی ہوئی آگہی کے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے، اپنے اُن اسلاف کی نسبت جو سادہ تر اور کم خود آگاہ وقتوں میں رہتے تھے، پوری پوری صداقت کے اظہار کا مشکل تر کام درپیش ہے"۔ کیفیاتی طور پر بدلے ہوئے حالات نے جس طرح پرانی دنیا اور اُس کے تمام تر عقائد و افکار کو الٹ پلٹ کر دیا، اسی طرح قدیم شعری روایات، موضوع و ہیئت کی حدود، اظہار کے اسالیب اور خود شاعر، شاعری اور قاری کے بارے میں پرانے تصورات اور رویوں میں بھی زبردست اور دُور رس تبدیلیوں کا سلسلہ شروع کر دیا۔ چنانچہ ہر ہوشمند آدمی دیکھ رہا ہے کہ آج کا تخلیقی شعور علاقائی بندشوں سے اُوپر اُٹھ کر مختلف زبانوں میں اپنے ماقبل کے بھی ناسازگار اثرات سے نجات پاتے اور معاصر شاعری کو عصر حاضر کا محاورہ اور زبان کو بقول ازرا پاؤنڈ "خیالات کا درستی سے اظہار کرنے پر قادر بنائے رکھنے کا اہم سماجی فعل انجام دے رہا ہے"!

معاصر شاعری میں چند خصوصیات ایسی جمع ہوگئی ہیں جو اسے ایک طرف تو صدیوں پرانی شاعری سے کیفیاتی طور ممیّز کر کے عصر رواں کی آواز بنا چکی ہیں اور دوسری جانب ترسیل و ابلاغ سے متعلق مسائل کو نئی جہتیں بخش رہی ہیں۔

آج کا شاعر اپنی فکر اور اپنے رویّوں کے لحاظ سے پرانے شعراء سے بڑے توجہ طلب معنوں میں مختلف ہے۔ احوال عالم اور تقدیر آدم کے بارے میں معنی خیز سائنسی پیش رفت کے مطالعے، تاریخی شعور، نفسیاتی دروں بینی اور فلسفیانہ آگہی نے فکری اعتبار سے اُسے پرلے درجے کا غیر روایتی، واقعیت پسند اور بے باک گُستاخ بنا دیا ہے۔ کائنات اور عصری صداقت کے باب میں اُس کا رویّہ، تحیّر، اُلجھن اور خوف

لاپروائی یا کرب آفرین تلاش و تخلیق معنی کی امنگ سے مملو ہے اور بعض صورتوں میں طنز و استہزا کی ایک زیریں لہر بھی اس کے شامل حال رہتی ہے۔ خود اپنی ذات کے بارے میں وہ کسی خوش فہمی کا شکار نہیں۔ وہ اپنے کو نہ تو رہبر ملّت ہی سمجھتا ہے نہ معلّم اخلاق، نہ معجزہ کار قلندر اور نہ معمارِ حیات۔ وہ اپنی شعر گوئی کو کسی فرمائشی ادا کے بجائے اپنا ایک ذاتی مگر ایک نہایت ہی اہم عمل سمجھتا ہے کیونکہ بقول گریگوری کارسو (GREGORY CARSO) :-

I LOVE POETRY BECAUSE .. IT MIGHT NOT MAKE DAY MY PERSONAL LIFE...BUT IT DOES TELL ME MY SOUL HAS A SHADOW.

اور قاری سے اُسے توقع رہتی ہے کہ وہ عصری حقیقت کا شعور اور شعری اظہار کے وسائل کی زیادہ سے زیادہ آگہی رکھتا ہوگا۔ غور سے دیکھا جائے تو شاعر کے یہی بدلے ہوئے رویّے نئی شاعری کو اُس کا مخصوص وجود، منفرد مزاج اور اُس کا مُمیّز لب و لہجہ عطا کرتے ہیں، جن کی "اجنبیت" سے گھبرا کر روایت پرست قاری معاصر شاعری کے خلاف ہاہا کار مچاتے اور ابلاغ کی دُہائی دینے لگتا ہے۔ نئی شاعری کا غیر رسمی انداز اور اُس کی واقعیت پسندی و بے باکی، اُس کے موضوعات کی معنی خیزی، عصری زندگی سے اُن موضوعات کی قربت اور اُن کی بے تکلفی کے علاوہ موضوع کو برتنے کے خلوص اور بیان کی ناگزیریت سے ظاہر ہوتی ہے۔ جدید شاعر نہ تو فرمائشی تراتے کو حقیقی شاعری سمجھتا ہے اور نہ کسی روایتی موضوع پر رسمی انداز میں تبصرہ کرنے کا قایل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری صدیوں کے جانے پہچانے "شاعرانہ" موضوعات سے خالی ہوتی جا رہی ہے۔ آج نہ تو سِڈنی کی طرح کوئی "چاند" سے پیار جتانے والا ملے گا اور نہ کوئی اقبال کی طرح "ہمالہ" کا قصیدہ لکھنے پر مائل ہوگا۔ نہ کسی کے دل میں فردوسی کی طرح رُستم کی داستان

شجاعت سے تعلق حماسہ سرائی کی تمنّا جاگ سکتی ہے اور نہ ورڈز ورتھ کی طرح کسی کو بالغ کے مقابلے میں بچّہ اسرارِ الٰہی سے زیادہ آشنا معلوم ہو سکتا ہے۔ جدید شاعر خارجی حقایق کو اپنی داخلی شخصیت پر لادنے کے بجائے یا تو "GERONTION" بن کر اپنے ہی اندروں کو ٹٹولتے ہوئے اعتراف کرتا ہے کہ:-

TENANTS OF THE HOUSE,

THOUGHTS OF A DRY BRAIN IN A DRY SEASON.

(T. S. ELIOT)

یا فروغ فرخزاد کی طرح یوں تحفے کی خواہش کرتا ہے۔

من از نہایت شب حرف مے زنم
من از نہایت تاریکی
واز نہایت شب حرف مے زنم

اگر بخانۂ من آمدی برائی من ای مہربان چراغ بیار
ویک دریچہ کہ از آن
بہ از دہام کوچۂ خوش بخت بنگرم

ورنہ اپنی ہی ذات کے آئینے میں غیر ذات کا مشاہدہ کر کے اُس پر بغیر کسی بناوٹ، لگی لپٹی یا کسی داخلی یا خارجی اِمتناع (INHIBITION) کے، اور بالواسطہ رائے زنی کرتا ہے۔

سپید اور بھورا، بدن کا چھریرا
وہ نٹ کھٹ بچھیرا
خریدا گیا، گاؤں کے ایک میلے میں

لایا گیا، ہنٹروں چابکوں کی پُر اسرار دُنیا میں
سیکھے وہ انمول، دلچسپ کرتب
اُڑے چیختے پھیلتے دائروں میں
پھلانگے سُلگتی، بھیانک تکونیں
اُٹھا کر چلے بیٹھ پر رقص کرتے ہوئے بندروں کو
اشاروں کی آواز سُن کر وہ لپکے، ہنسے، ہنہنائے۔
تماشائیوں کو لُبھائے، رِجھائے۔

وہ سرکس کا گھوڑا
پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا
تماشائیوں کے دِلوں کو لُبھاتا
تحیّر، ہنسی، قہقہوں، تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
اُسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
خریدا گیا تھا، جہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب ؟
وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا۔ (بلراج کومل)

SHE TURNS AND LOOKS A MOMENT IN THE GLASS,
HARDLY AWARE OF HER DEPARTED LOVER; HER BRAIN
ALLOWS ONE HALF-FORMED THOUGHT TO PASS;
'WELL NOW THAT'S DONE; AND I'M GLAD IT'S
OVER, WHEN LOVELY WOMAN STOOPS TO FOLLY AND

PACES ABOUT HER ROOM AGAIN, ALONE SHE SMOOTHES
HER HAIR WITH AUTOMATIC HAND, AND PUTS A
RECORD ON THE GRAMOPHONE.

(T. S. ELIOT)

عروسکها را در شب تاراج کرده اند
در شهر چهره ای نیست
در شهر
دکانها باز
بازو خالی و تاریکیست
سوداگران سودائی
از یاد، از یاران (واز بیکاران) شکوه میکنند
سوداگران سودائی میگویند
چه یارانی، بیمانند!
میدانید؟ یاران سختی می آمد"
و خریداران
نایاورانه از همهٔ شهر
دیدار میکنند

در پشت شیشه ها
کفسرد و چیده اند و گل کاغذی
از آبهای کاشی و دکانها
تصویر ماهیان قرمز آلارا، پاک کرده اند

در شہر

تاکہارا در خاک کردہ اند

سوداگران سودائی، در شہر

خُم ہای خالی را

بر سنگفرش ہای خیابان ہا

پُر تاب کردہ اند

در شہر، چہرہ ہا را در خواب کردہ اند

(فروغ فرخزاد)

ایک جہاز کے بارے میں بیٹھا سوچ رہا ہوں

جو لڑکی کل رات میری کیبن میں رہی

اُس کی جگ مگ ناف کے نیچے بال سُنہرے تھے

شارک کی صورت گذر رہی ہے سب میرین کوئی

اور لبوں پر پھیل رہا ہے سی سک کا زہر

(ساقی فاروقی)

ظاہر ہے کہ کسی بھی روایت زدہ قاری کے لئے اس قسم کے موضوعات مصنوعی، بے تکے، الجھا دینے والے اور غیر شاعرانہ ثابت ہو سکتے ہیں اور ایسی صورت میں ابلاغ کے وقوع کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔ بالخصوص جب اس شاعری میں نہ تو زبان کو برتنے کا کلاسیکی اہتمام ہو اور نہ روایتی اسالیب کا رکھ رکھاؤ، بلکہ اس کے برعکس روزمرہ زبان، استعاراتی بیان علامتی اسلوب اور ہیئت شکنی کا ایسا امتزاج ہے جس میں سنجیدہ اور طنزیہ دونوں طرح کے لہجے بیک وقت کارفرما ہوں۔ ایسا قاری جب ارسطو، عیسیٰ اور حافظ کا ذکر مثال کے طور پر پیاز کی بو، ٹائپ رائیٹر کی ٹک ٹک، زنگ لگے کنستر کی کھڑکھڑاہٹ، سوڈا واٹر، لوپ

اور زیوناف کی باتوں سے گڈمڈ ہوتے سُنتا ہے تو اُس کا ردِعمل موافق نہیں ہو سکتا بلکہ یہ "اوٹ پٹانگ" اشارے اگر علامتی روپ دھارنے اور بظاہر کٹا پھٹا لباس پہننے لگیں تو اُسے غصّہ بھی آسکتا ہے کیونکہ کلاسیکی مزاج کو ارفع و ادنیٰ اور خوب و زشت کی یہ تطبیق (DOVE TAILING) راس نہیں آسکتی اور نہ وہ اس ترکیب وضع داری اور دریدہ گفتاری کو جائز قرار دے سکتا ہے بلکہ روایتی نقطہ نظر سے تو اس طرح کے اظہارات کو شاعری سمجھنا بھی دشوار ہوگا' ابلاغ کی بات الگ رہی۔

نیا شاعر نہ تو خود کو کسی کا نقیب جانتا ہے اور نہ اپنے تخلیقی عمل سے کوئی غیر ادبی مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے وہ نہ تو کوئی درس دیتا ہے نہ اُس کے پاس کوئی پیغام عمل ہے اُس نے عصری حقیقت کو اس قدر پیچیدہ اور تخلیقی عمل کو اتنا خود مرتکز پایا ہے کہ وہ کم سے کم اپنی شاعری کو کسی نظریئے کی تبلیغ کا ذریعہ نہیں بنا سکتا۔ اُسے سیٹونز STEVENS کی طرح اپنی فن کارانہ شخصیت صبح کے ستارے سے مشابہ نظر آتی ہے جسے نہ کسی "بیوہ کا کاگا بننا چاہئے اور نہ کوئی بوڑھا گھوڑا"۔

I

SHINE ALONE, SHINE NAKEDLY, SHINE LIKE BRONZE
THAT REFLECTS NEITHER MY FACE NOR ANY
INNER PART OF MY BEING, SHINE LIKE FIRE, THAT
MIRRORS NOTHING.

II

LEND NO PART TO ANY HUMANITY THAT SU-
FFUSES YOU IN ITS OWN LIGHT.
BE NOT CHIMERA OF MORNING,

HALF- MAN , HALF- STAR.

BE NOT AN INTELLIGENCE,

LIKE A WIDOW'S BIRD

OR AN OLD HORSE.'

(NUANCES)

عام قاری کو جدید شاعری اس وجہ سے بے معرف بھی دکھائی دیتی ہے۔ معاصر شاعر عصر رواں میں مادی خوش حالی کے روشن تر ہوتے ہوئے امکانات اور تسخیر فطرت کے تعجّب خیز کارناموں کے باوجود آدمی کی نفسا نفسی، قدر شکنی اور تخریب کاری، روحانی دیوالیہ پن، جنسی بوریت، احد اس بیچارگی اور راہ گم کردگی کے خوف کے پس منظر میں انتشار کی کیفیت تنہائی کے ڈر، احساس بیرم اور اضطراب و یاس، خواہش مرگ یا لے یقینی کے جھٹپٹے کے ہوتے ہوئے کارگہہ ذات میں معنی گری کی ذمہ داری کے کرب کو اپنی شاعری کا موضوع بناتا ہے۔

آنگاہ
خورشید سرد شد
و برکت از زمین ہا رفت

. . . . . .

و خاک مُردگانش را
زان پس بخود پذیرفت

. . . . . .

چہ روزگار تلخ و سیاہی
نان نیروئی رسالت را

مغلوب کرده بود
پیغمبران گرسنه و مفلوک
از وعده گاه های الهی گریختند-
و بره ها گم شدن عیسی
دیگر صدای هی هی چوپانی را
در بهت دشت ها نشنیدند
مرداب های الکل
با آن بخار های گس مسموم
انبوه بی تحرک روشنفکران را
به درّه فنای خویش کشیدند
و موشهای موذی
اوراق زرنگار کتب را
در گنجه های کهنه جویدند
. . . . . و فردا
در ذهن کودکان
مفهوم گم شده ای داشت
آنها غرابت این لفظ کهنه را
در مشق های خود
با لکه درشت سیاهی
تصویر می نمودند
. . . . . .

مردم
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بارِ شوم جدایشان
از غربتی به غربتی دیگر می رفتند
و میل در ناک جنایت
در دست هایشان متورّم می شد

. . . . . .

گاهی جُرقّه ای، جُرقه ای ناچیز
این اجتماع ساکت بی جان را
یکباره از درون متلاشی میکرد
آنها به هم هجوم میآوردند
مَردان گلوی یک دیگر را
با کارد می دریدند
و درمیان بستری از خون
با دخترانِ نابالغ
همخوابه می شدند

(فروغ فرخزاد)

FOUND ON A BUILDING SITE

DEAR ONE :-

I AM NAKED ON A BUILDING SITE ,

IN PENGE WEST. IT IS 1.5 A.M., AND COLD. THE MIST WREATHES AROUND ME, RISING IN COLUMNS. I SHALL HAVE MUCH TO THINK OF, BUT CHIEFLY WHAT SHALL I DO AT DAWN?

I AM WRITING THIS WITH A PIECE OF COAL ON A SHEET OF A TRAMP'S STAINED NEWS-PAPER... DUM SPIRO SPERO:- PERHAPS YOU WILL FIND THIS BEFORE THE GAINT SIRENS OF THE DAY BREAK SPEAK. IF NOT, THEN THINK OF ME, BUT MAKE NO ENQUIRIES.'

THUS SOMETIMES THE POOR SPIRIT.

(MARTIN SYMOUR-SMITH)

سارا گھر جب سوتا ہے
وہ گھر میں داخل ہوتا ہے۔
سوئے بچوں کے پیروں کے
پیار بھرے بوسے لیتا ہے۔
بیوی کے نازک ہونٹوں کو
اپنے گالوں سے چھوتا ہے۔
پھر اپنے بستر پر جاکر
سونے کی کوشش کرتا ہے۔

جانے کب جھپکی آتی ہے۔
جانے کب وہ سو جاتا ہے۔
دیکھ کے کوئی خواب بھیانک
سوتے سوتے چونک اُٹھتا ہے۔
رات رات بھر تاریکی میں
جانے کیا سوچا کرتا ہے۔

(کُمار پاشی)

CLOSER, CLOSER
THEY EMBRACE,
SHE IS MAKING A BED.
HE IS PULLING OFF HIS PANTS

THEY MARRY
AND HAVE A CHILD.

THE WIND CARRIES THEM OFF
IN DIFFERENT DIRECTIONS.

THE WIND IS STRONG, HE THINKS
AS HE STRAIGHTENS HIS TIE.
I LIKE THIS WIND, SHE SAYS
AS SHE PUTS ON HER DRESS.

THE WIND UNFOLDS
THE WIND IS EVERYTHING TO THEM.
(MARK STRAND)

پیوندها
آرامش نباتی خود را
گم کرده اند
آوندها
در ذهن بی طراوتشان
در انتظار جاری سبز پنهه مانده اند

° ° ° °

در دا چه خشکسال سیاهی

° ° ° °

گنجشک ها
کوچیده اند از قفس باغ
یک لحظه گوش کن :
چتر بنفش بال ملخ ها
تفسیر آیه های گرسنه است
یاد آور ترحم سیلوها

° ° ° °

در دا چه خشکسال سیاهی

° ° ° °

روباه ها،
روباه های بی گنه زیرک
الماس های خوشه ی انگور را
بر تاک های گرسنه تصویر می کنند

(فرخ تمیمی)

MY BODY IS A PEBBLE . . . THEY TEND IT AS
WATER TENDS TO THE PEBBLES IT MUST RUN OVER,
SMOOTHING THEM GENTLY. . . .
I AM A NUN NOW, I'VE NEVER BEEN SO PURE,
I DIDN'T WANT ANY FLOWERS, I ONLY WANTED
TO LIE WITH MY HANDS TURNED UP AND BE
UTTERLY EMPTY
HOW FREE IT IS, YOU HAVE NO IDEA HOW FREE—
THE PEACEFULNESS IS SO BIG IT DAZES YOU,
AND IT ASKS NOTHING.
IT IS WHAT THE DEAD CLOSE ON, FINALLY.
(SYLVIA PLATH)

اس قبیل کی شاعری کے خالق کو کچھ قارئین ادب برائے ادب کا پرستار، منتقی رجحانات کا پرچارک، مریضانہ ذہنیت کا مالک، بداخلاقی کا نمایندہ، مایوسی کا سوداگر یہاں تک کہ سی۔آئی۔اے کا ایجنٹ اور امریکی پٹھو جیسے ناموں سے پکارتے ہیں۔ زیادہ تر ایسے ہی قارئین شعر میں ہیئت و موضوع کی نامیاتی وحدت کو نظر انداز کر کے اس طرح کے سوالات پوچھا کرتے ہیں کہ آخر یہ جدید شاعر کہنا کیا چاہتا ہے، وہ کس مکتب فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا نظریۂ حیات کیا ہے؟ انہیں جب نئی شاعری میں اپنے من پسند "اقوال زریں" شیرو شکر اخلاقی نکات، حسن و عشق کی معلوم واردا تیں، مرعوب کرنے والی لفاظی، سریت و ارتفاع کا اغفال پیدا کرنے والے تصوف آمیز اشارے یا تعمیر حیات کے ولولے اور اس طرح کی دوسری روایتی چیزیں نہیں ملتیں بلکہ اس کے برعکس

کوئی انوکھا یا پیچیدہ شعری تجربہ کسی انوکھے یا سنجیدہ انداز میں صورت یافتہ ملتا ہے تو وہ شعری ابلاغ کا مسئلہ کھڑا کر دیتے ہیں۔

معاصر شاعری کے بارے میں ایسے لوگوں کی غلط فہمیاں (بشرطیکہ وہ ارادی نہ ہوں) دور کرنے میں نئی تنقید نہایت اہم رول ادا کر سکتی ہے۔ مغرب میں تو اس سلسلے میں بہت پہلے سے کام ہوتا رہا ہے۔ موجودہ صدی میں وہاں ہیئتی تنقید میں کافی پیش رفت ہوئی ہے جس کی روشنی میں ہم بھی اپنی بعض مشکلوں کو اپنے طور سے حل کر سکتے ہیں۔ بالخصوص جب ہیئت شناسی اور ہیئت پرستی کے فرق کو ملحوظ نظر رکھا جائے اور تاریخی و تمدنی عوامل کو سرے سے نظر انداز نہ کیا جائے۔ ہماری تنقید کو اپنے کلاسیکی اور جدید ادب دونوں کی قدر سنجی (EVALUATION) کرتے ہوئے، تخلیقی عمل کی مخصوص ماہیّت، سماج میں ادیب کی منفرد حیثیت عصر حاضر کے خاص حالات اور ادب کی مخصوص سماجی افادیت اور دوسرے متعلقہ سوالوں پر سنجیدگی اور گہرائی کے ساتھ غور کرنا ہوگا اور عام قاری کی حتی الامکان تربیت کرنا ہوگی۔

میں نے حتی الامکان کی شرط ایک تو اس لئے عاید کی کہ جوں کہ "ہر کسی را بہر کاری ساختند" کی طرح "ہر سخنی را بہر شخصی راندند" بھی درست ہو سکتا ہے اس لئے کوئی ضروری نہیں کہ نئی شاعری بھی "ریل کا پہیا جام کریں گے" والی شاعری کی طرح سب کی سمجھ میں آئے لیکن اس سے بھی زیادہ لائق توجہ بات یہ ہے کہ شعر کو واقعی وجود بخشنے کے لئے اور اس کی حرکی قوت کے ابلاغ کی خاطر قاری کی گرمئی تخیل، سوزش دل اور آشوب آگہی بھی اسی قدر لازمی ہے جس قدر کہ خود شاعر کی ذات اور اس کے تجربے کی لسانی صورت۔ ایلیٹ نے اس نکتے کی وضاحت میں کہا ہے کہ "شاعری اگرچہ ابلاغ کی ایک صورت ہے تاہم جس چیز کا ابلاغ مقصود ہے، وہ خود بھی شعری تخلیق ہے جس کا وجود وہیں کہیں شاعر اور قاری کے درمیان ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ مسئلہ

کہ شعر کے معنی کیا ہیں، اُس سے کہیں زیادہ مشکل ہے جیسا کہ پہلی نظر میں دکھائی دیتا ہے۔ مشکل صرف یہ متعین کرنا نہیں کہ شاعر نے اپنے تجربے کو جو لسانی صورت دی ہے وہ کس حد تک اُس تجربے کی صحیح نمایندگی کرتی ہے بلکہ یہ بھی کہ کیا وہ لسانی صورت قاری کے لئے بھی ذہنی نمایندہ کردار رکھتی ہے جو کہ شاعر کے لئے۔ پھر اس سے بڑھ کر یہ مشکل ہے کہ قاری تو بہرحال قاری ہے۔ وہ نہ شاعر کی ایسی پرواز تخییل، اور شدت احساس کا دعویٰ کر سکتا ہے اور نہ لفظوں کی اُس طرح کی مزاج دانی اور اُن کے جسم و جان سے اُس قسم کے اتصالِ گرم کا جس طرح کہ شاعر کو ہو سکتا ہے، اِن مشکلات کے پیش نظر قاری کی تربیت کے امکانات بھی محدود ہو جاتے ہیں اور شعر کے ابلاغ کے سلسلے میں اس حقیقت کی اہمیت بھی بڑھ جاتی ہے کہ شعری تخلیق چوں کہ کثیر العباد ہوتی ہے، اس لئے اُس کا کوئی ایک خاص مفہوم نہیں ہوتا اپنے تجربے کی لسانی تشکیل کے بعد خود شاعر بھی قارئین کی صف میں آجاتا ہے۔ اس بدلی ہوئی حیثیت میں وہ اپنی شعری تخلیق کے جو معنی بتائے، ضروری نہیں کہ دوسرے بھی اس سے اتفاق کریں۔ ہاں اس موقعے پر شعر کی وہ ہیئتی تنقید راہبر ثابت ہو سکتی ہے جو تاریخ و تمدن کے پس منظر کو ایک نظر دیکھ لینے کے بعد شعری تخلیق کے مختلف یا متضاد معانی کی صحت یا عدم صحت کا جواز بالآخر خود اُسی شعری تخلیق میں تلاش کرتی ہے۔

ابلاغ کی ناکامی یا کوتاہی کے اور بھی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً شعر کی قرأت ہی نامناسب طور سے ہوئی ہو یا شاعر نے کسی لفظ کو استعاراتی معنوں میں استعمال کیا تھا اور قاری اُس کے لغوی معنی سے پریشان ہو گیا، شاعر کا لہجہ طنزیا استہزا کا ہو اور قاری اُسے سنجیدہ سمجھ بیٹھے۔ خیر اس نوع کی دقتیں تو پرانی شاعری کے مطالعے میں بھی پیش آسکتی ہیں۔ معاصر شاعری عام قاری کو بالخصوص اُس وقت

سنانے لگتی ہے۔ جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ شاعری زیادہ سے زیادہ استعاراتی، زیادہ سے زیادہ علامتی اور بعض صورتوں میں بظاہر بے جوڑ اشاروں کی شاعری بنتی جا رہی ہے اور یہ واقعہ ہے کہ نیا شاعر اکثر صورتوں میں علامتی اور اشارتی طرزِ اظہار کو ورثے میں پائے ہوئے دوسرے تمام ڈھلے ڈھلائے، لسلسے، آسان، بلاواسطہ اور توضیحی اسالیب پر ارادتاً ترجیح دیتا ہے، کیونکہ منجملہ دیگر خصوصیات کے علامتی اظہار کی دو نہایت ہی اہم خوبیوں کو وہ جان گیا ہے۔ ایک یہ کہ اس کی مدد سے تجربے کو خارجی وجود عطا ہونے کا امکان روشن رہتا ہے اور دوسرے یہ کہ یہ طرزِ اظہار ابہام کو جنم دے سکتی ہے جس کی شاعری میں زبردست اہمیت ہے کیونکہ ابہام قاری کے ذہن میں انسلاک کے تار ہلا کر مختلف قسم کے تجربوں، مشاہدوں، یادوں، حقیقتوں اور خوابوں کے جاگ اُٹھنے کا سبب بنتا ہے اور یوں شعری تخلیق قاری کے لئے ایک آئینہ در آئینہ تجربہ اور بقولِ والس سٹیونز "نظم کے اندر ایک نظم، الفاظ کی نظم کے اندر خیال کی نظم" بنتی ہے۔

HAWK ROOSTING

I SIT IN THE TOP OF THE WOOD, MY EYES
CLOSED.
IN ACTION, NO FALSIFYING DREAM.
BETWEEN MY HOOKED HEAD AND HOOKED FEET:
OR IN SLEEP REHEARSE PERFECT KILLS AND
EAT.
THE CONVENIENCE OF THE HIGH TREES!
THE AIR'S BUOYANCY AND THE SUN'S RAY
ARE OF ADVANTAGE TO ME;
AND THE EARTH'S FACE UPWARD FOR MY INS-
PECTION.

MY FEET ARE LOCKED UPON THE ROUGH BARK.
IT TOOK THE WHOLE OF CREATION.
TO PRODUCE MY FOOT, MY EACH FEATHER:
NOW I HOLD CREATION IN MY FOOT
OR FLY UP, AND REVOLVE IT ALL SLOWLY——
I KILL WHERE I PLEASE BECAUSE IT IS ALL MINE.

THERE IS NO SOPHISTRY IN MY BODY:
MY MANNERS ARE TEARING OFF HEADS——
THE ALLOTMENT OF DEATH.
FOR THE ONE PATH OF MY FLIGHT IS DIRECT
THROUGH THE BONES OF THE LIVING.
NO ARGUMENTS ASSERT ANY RIGHT:
THE SUN IS BEHIND ME.
NOTHING HAS CHANGED SINCE I BEGAN.
MY EYE HAS PERMITTED NO CHANGE.
I AM GOING TO KEEP THINGS LIKE THIS.

(TED HUGHES)

میرا سائٹ

جو سہاگن بیل برسوں جان رس پیتی رہی
وہ بدن کے موسموں کی آگ سے کمھلا گئی
رات کی چمنی سے اُتری ہے نجات

پھر محبت اپنے جادو گھر میں تنہا ہو گئی
اپنی خوشبو سے لپٹ کر سو گئی

(ساقی فاروقی)

دریائی

بست و چہار منزل روشن،
اندام نور را،
در خونِ زرد لحظہ گذر دادہ اند۔

روز آمدہ است!
آنگار، ہوشِ آدمیان
در جسمِ سردِ آب نشستہ است۔
آنک کراتہ!
——— آئینہ ای آگاہ ———
انسان ——— درختِ تصویر ———
و حرف ہا، ہمہ گل ہا و میوہ ہا

اسبی سپید می گذرد . . . . . .

(یداللہ رؤیائی)

صرف یہی نہیں کہ ہر نظم کے اندر ایک نظم ہوتی ہے بلکہ جدید شاعری کی ایک اور خصوصیت جو نا تجربہ کار قاری کو پریشان کر سکتی ہے یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری کے برخلاف اس میں اکثر و بیشتر نہ استعارہ سالم ہوتا ہے اور نہ علامت۔ بلکہ ایک

پیٹرن (PATTERN) ایک آہنگ RHYTHM اُبھرتا ہے جو مختلف النوع عناصر کے باہمی اتصال کے سبب نہیں بلکہ ایک دوسرے میں ضم ہو کر تشکیل پاتا ہے، جیسے خواب کے پیکر جو بظاہر کسی ترتیب و تنظیم اور کسی معلوم منطق کے بغیر ظہور میں آتے ہیں اور ایک دوسرے کو بدلتے ہوئے اور ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہوئے گویا ایک رقصِ والہانہ یا دست بدست لڑائی کے سمئے میدان جنگ کے کہرام کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، یا یوں کہئے کہ زیوس دیوتا راج ہنس کا روپ دھار کر چشمے پر نہاتی ہوئی لیڈا سے واصل ہو جائے اور لیڈا کے بطن سے وہ پُر اسرار انڈا حاصل ہو جائے جس میں سے ایلیم کے گنبدوں کو شعلہ سامان بنانے والی ہیلن جنم پائے۔ یہ ایک ایسی شاعری ہے جس کی معنوی توانائی کو تو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن جس میں خارج کی عملی زندگی کا حوالہ نہیں ڈھونڈا جا سکتا۔ پھوٹتی تو زندگی کی ہی کوکھ سے ہے مگر اخیر پر زندگی سے اس قدر مختلف ثابت ہوتی ہے۔ جیسے مٹی سے گلاب یہ حقیقت کو آئینہ نہیں دکھاتی، اُس کا اغفال پیش کرتی ہے، جو لوگ اس میں خارجی زندگی کے مناظر یا کردار و واقعات ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں یا اسے عملی زندگی کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے انہیں مایوسی ہوگی اور اگر وہ ابلاغ کے اعتبار سے اُس کی ناکامی کا شکوہ کریں تو وہ سمجھ میں آسکتا ہے۔ کیٹس نے کہا تھا کہ وہ ہر لفظ کو اپنی نبض کی پھڑک کی طرح محسوس کرتا ہے، آج کا شاعر الفاظ کو ہی نہیں اپنے سارے تجربے کو زخم جگر کا چراغ اور شہر خیال کی کشاد بنا کر، شعور کی دھوپ اور لاشعور کے دہکتے ہوئے اندھیروں میں سے گذار کر انا کے آبگینے اور غیر انا کے گھن کے ٹکراؤ میں شریک کرتے ہوئے فن کا نامیاتی وجود عطا کرنے کی سعی کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جس طرح شکستِ ساز کی آواز گل نغمہ ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح کسی بظاہر بے معنی لفظ آواز یا ارتعاش میں ایک جہانِ معنی چھپا ہو سکتا ہے اور چونکہ شعر کہتے وقت یہ

یہ ساری جان کاری حسبِ توفیق شریکِ کار رہتی ہے اس لئے اگر وہ اپنے قاری سے بھی آگہی و استعداد اور ریاض کی توقع رکھتا ہے تو یہ کوئی زیادتی تو نہیں ہے زیادتی تو جب ہوگی جب بقول خلیل الرحمان اعظمی قاری "مخلص، دردمند، باذوق اور زندگی کا پارکھ" ہو کر بھی اور بار بار کے ذاتی مطالعہ اور دوسرے قارئین کے ردِّ عمل کے ملاحظہ کے باوجود کسی تحریر میں زندگی کے آثار محسوس نہ کر پائے۔ ایسی صورت میں یہ اندیشہ پیدا ہو سکتا ہے کہ خود شاعر ہی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے میں ناکام رہا ہو، یا وہ محض تخلیقی صلاحیت سے اپنی محرومی پر پردہ ڈالنے کی خاطر جدید شاعری کی ظاہری ہیئت کی بعض خصوصیات اور فیشن میں آئے ہوئے کچھ موضوعات کو میکانکی طور سے برتنے کی مشق کر رہا ہو۔ ایسا نہ ہو تو پھر کوتاہی قاری کی ہوگی اور بقول غالب :-

ساقی چہ شگرفی کند و بادہ چہ تندی
خون یاد دماغی کہ رسیدن نشناسد

غالب نے بزم کو داغِ طرب کی صورت میں اور باغ کو کشادِ دیرِ رنگ کی جھلک کے طور پر دیکھا تھا لیکن آج کے شاعر کو اپنے مخصوص تہذیبی و تمدنی پسِ منظر کے سبب یادِ طرب سے زیادہ سوزشِ غم عطا ہوتی ہے۔ اور مرغِ چمن کی رنگینیٔ پر کا خیال آتے ہی باز کے ناخنوں کی چبھن برداشت کرنا پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ کہ کبھی کبھی اُس کی تخلیقات روایتی انداز میں حظ بخشنے کے بجائے قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہیں۔ تسکینِ قلب و نظر کے برخلاف اسے دلی اضطراب اور ذہنی بے چینی سے دوچار کراتی ہیں، اس کی اکھڑی اکھڑی باتیں اور ٹوٹا ٹوٹا انداز یہ سب عصرِ حاضر کی دین ہے، اور اس کی قدر سنجی عصرِ حاضر ہی کے پسِ منظر میں ہونی چاہیئے۔ جان ایشبری (JOHN-ASHBERY) کے الفاظ میں :-

THIS POEM
WHICH IS IN THE FORM OF FALLING SNOW:

THAT IS, THE INDIVIDUAL FLAKES ARE NOT ESSENTIAL
TO THE IMPORTANCE OF THE WHOLE...
HENCE NEITHER THE IMPORTANCE OF THE INDIVI-
DUAL FLAKE,
NOR THE IMPORTANCE OF THE WHOLE IMPRESSION OF
THE STORM,
IF IT HAS ANY, IS WHAT IT IS,
BUT THE RHYTHM OF THE SERIES OF REPEATED
JUMPS, FROM ABSTRACT INTO POSITIVE AND
BACK TO A LESSDILUTED ABSTRACT.

یا افتخار جالب کے الفاظ میں:۔

.... کلام کم یاب ناتراشیدہ شش جہت، آڑا ترچھا
دو رویہ، مضطرب
مقابل کا چہرہ مہرہ کٹا پھٹا مضمل
خراشوں کی جھریاں، منعکس بیانات میں جھلکتی ہیں۔
جب بھی چاہو، یہ دیکھو
ٹھیس خوردہ سفید شیشہ حکایت آشوب
ٹھیرو، چھیڑو نہیں، بکھر جائے گا۔

تاہم اس نوع کی شکستہ بیانی اور ہیئت شکنی کی بات کرتے وقت یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ بنیادی طور پر جدید شاعری کا رجحان راست اظہاری (FORTH - RIGHTNESS) کو چھوڑ کر معمہ سازی کا رجحان نہیں جیسا کہ عموماً فرض کیا جاتا ہے

بلکہ نسبتاً فضل فروشی و تصنّع سے انحراف کر کے سادگی اور سیدھے پن کو اپنانے کا رجحان ہے اور اس رجحان کے تحت شاعری میں بے حوصلی و خود فروشی سے عاری بے تکلّفی اور روزمرہ زندگی کی آگہی پہلے سے کہیں زیادہ پنپ رہی ہے۔ چنانچہ بعض جدید شعراء کے طرز بیان میں اپنائیت، روزمرہ کے قریب اور غیر معمولی نہ ہونے کی جو کیفیت ملتی ہے وہ اسی رجحان کی دین ہے۔ بطور مثال ولیم کیرلاس ولیمز (WILL - IAM CARLOS WILLIAMS) کی یہ چھوٹی سی تین نظمیں ملاحظہ فرمائیے

پہلی کا عنوان ہے:-

DEATH

HE'S DEAD

THE OLD BASTARD ——

HE'S A BASTARD BECAUSE

THERE'S NOTHING

LEGITIMATE IN HIM ANY

MORE

HE'S DEAD, ...

دوسری کا عنوان ہے:-

THE RED WHEELBARROW

SO MUCH DEPENDS

UPON

A RED WHEEL

BARROW

GLAZED WITH RAIN

WATER ———————

BESIDE THE WHITE

CHICKENS

اور تیسری نظم ہے:- APOLOGY

WHY DO I WRITE TO DAY?

THE BEAUTY OF

THE TERRIBLE FACES

OF OUR NONENTITIES

STIRS ME TO IT:

COLOURED WOMEN

DAY WORKERS ———

OLD AND EXPERIENCED ———

RETURNING HOME AT DUSK

IN CAST OF CLOTHING

FACES LIKE

OLD FLORENTINE OAK.

ALSO

THE SET PIECES

OF YOUR FACES STIR ME ———

LEADING CITIZENS ———

BUT NOT IN THE SAME WAY.

جدید اردو شاعری میں محمد علوی اس کی سب سے اچھی مثال ہیں۔

روزمرہ زندگی کی بڑھتی ہوئی آگہی کے نتیجے میں ہی گاؤں کو پیچھے دھکیلتا ہوا شہر نئی شاعری میں داخل ہوا اور پھر آہستہ آہستہ منظر ایسا بدلا کہ دودھیا چاند بھی مشینوں کے دھوئیں میں کھو گیا۔ جولس لافاگ (JULES LAFORGNE) نے آج سے تقریباً ایک صدی پہلے چارلس بودلیر کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کرتے ہوئے اس صورت حال پر تبصرہ کیا تھا کہ بودلیر پہلا شاعر تھا جس نے اپنے بارے میں ایک میانہ رو اقراری و اعترافی اسلوب میں لکھا اور الہامی طرز کو خیرباد کہا۔ وہ پہلا شخص تھا جس نے پیرس کا ذکر اس کی ہر روز کی ملعون (گیس سے روشن، قحبگی کی ہواؤں میں جھلملاتی ہوئی بتیوں) کے نقطہ نظر سے کیا اور خود کو فتح یاب ظاہر کرنے کے بجائے متہم ٹھہرایا۔ وہ اپنے گھاؤ، اپنی کاہلی، اپنی یوریت کی شکار بے مصرفی اس وقف شدہ کاروباری صدی کے دل میں (موجود) دکھاتا ہے۔ وہ ادب کو شہوت پرستی میں مضمر یوریت، نیوراتیت کی آگہی اور اس زمین پر پھٹکار کے احساس سے متعارف کراتا ہے۔"

موجودہ متمدن زندگی کے تئیں جدید شاعر کا رویہ بودلیر کے رویے سے ملتا

جُلتا ہے۔ جدید شاعری ایک ایسے فرد کی فکر محسوس کا اظہار ہے جسے بقول روز نتھال
یہ اچانک افسردہ آگہی حاصل ہو جائے کہ اُس کی زندگی اُس کے عہد کے مشتہر مقاصد سے
ہم آہنگ نہیں، یہ احساس کہ وہ بھی اس بڑے شہر میں بہت سے مردود لوگوں میں
ایک ہے اور لیس"۔ ایلیٹ کے الفاظ میں :-

UNREAL CITY,
UNDER THE BROWN FOG OF A WINTER DAWN,
A CROWD FLOWED OVER LONDON BRIDGE, SO MANY
I HAD NOT THOUGHT DEATH HATH UNDONE SO MANY.....

(THE WASTE LAND)

یا عمیق حنفی کے شیدوں میں :-

شبنم، موتی، سبزہ مخمل، شاعر لوگ کہا کرتے ہیں . . . . .
ہم سے تو نرمی پوچھو تم نرم تلوں کی فوم ربر کی
سبزے پر کچھ چمک رہا ہے، لونگوں سا، آویزوں جیسا
مصنوعی ہیرے کی کنی سا، آئینے کے ریزوں جیسا
لیکن اپنے پیروں پر تو مڈی ہوئی ہے کھال مگر کی

ایک محلے میں دوپہر کو
عین بازار میں
قتل کا واقعہ ہو گیا
اور پولس گرلیوں کی خاطر بھٹکتی رہی

(اسندباد)

یا نرخ تمیمی کے الفاظ میں :-

بر کاغذ بلند خیابان
ہر مرد جملہ ئی ست
زن جملہ ئی ست
"تیز"
بر کاغذ بلند خیابان

○

در شہر ما
یک آبجو، یک قہوہ، یک سلام
——— چون واژہ ہای ربط ———
دنیای جملہ ہای پیشین را،
پیوند می زند

. . . . . .

○

در نیمہ ہای شب،
بر کاغذ بلند خیابان
یک جملہ نقش بست،

تیر بلند برق کہ بیدار مانده است
یا واژہ ی بلید طناب ربط
مفہوم جملہ را

(. . . . خواب)

ظاہر ہے کہ اس مردود شہر کی ریل پیل، اجنبیت، لاتعلقی، بے مروتی، کھوٹ تا، گندگی، یوریت، تنفر سب جدید شاعری کے خط و خال کو بدل رہے ہیں اور ساتھ اسے بڑے گہرے معنوں میں بے تکلف اور سیدھا سادہ بنا رہے ہیں، جیسے گلاب کا جگر چاٹتا ہوا کیڑا۔

نئی شاعری کے سلسلے میں ابہام و سادگی کا یہ بیک وقت تذکرہ بظاہر تضاد کا شکار نظر آتا ہے لیکن غور سے دیکھئے تو کوئی تضاد نہیں۔ اصل میں بات ہے تجربے کو موزوں ترین اور ناگزیر صورت عطا کرنا۔ ایسی صورت تو بلاشبہ تصنع و تکلف سے عاری اور حتی الامکان سادہ ترین صورت ہوگی۔ (ہاں تجربہ جتنا گہرا ہوگا اس کی شعری ہیئت بھی اتنی ہی پرکار اور بسیار جہت ہوگی) اسی بات کو دوسرے لفظوں میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ ابہام ہو یا سادگی دونوں صرف ذریعے ہیں، تجربے کو دریافت کر کے بیان کرنے کے، جیسے تشبیہ استعارہ اور دوسری معنوی صنعتیں۔ دونوں میں سے کوئی بھی آپ اپنا مقصد نہیں، اس لئے الگ سے نہ تو ابہام کی برائی ہو سکتی ہے اور نہ سادگی کی سراہنا۔ دونوں کے اچھے یا برے استعمال کی پرکھ خود شعری تخلیق کی توانائی یا کمزوری سے ہو سکتی ہے۔ کسی تجربے کی لسانی تشکیل کے لئے پیچیدہ بیانی یا اکھڑا اکھڑا اسلوب ہی سب سے زیادہ بے تکلف اور سیدھا سادہ قرار پا سکتا ہے جبکہ کسی اور تجربے کے تخلیقی بیان کے لئے بول چال کی منجھی ہوئی زبان ہی موزون ترین ثابت ہو سکتی ہے۔ نیاز حیدر کی ایسی مزدور تواز سادگی کی کوئی ادبی قدر نہیں جب کہ غالب کے ابہام پر توضیع بھی تصدق ہوتی ہے۔ ولیمز (WILLIAMS) کے الفاظ میں:

LET THE SNAKE WAIT UNDER
HIS WEED,

AND THE WRITING

BE OF WORDS, SLOW AND QUICK, SHARP

TO STRIKE, QUIET TO WAIT,

SLEEPLESS.

_____THROUGH METAPHOR TO RECONCILE

THE PEOPLE AND THE STONES.

COMPOSE. (NO IDEAS

BUT THINGS) INVENT!

SAXIFRAGE IS MY FLOWER THAT SPLITS

THE ROCKS.

(A SORT OF A SONG)

حامدی کاشمیری

نئی حسیّت کا مفہوم

ہر عہد کے خارجی حالات و واقعات، فن کار کے جسمانی، ذہنی اور نفسیاتی خصائص کی تعمیر و تہذیب کر کے اس کی شخصیت میں ایک منفرد حسی ادراک کی تشکیل کرتے ہیں اور وہ اس حسی ادراک کے مطابق اپنے شخصی ردِ عمل اور ذہنی رویّوں کو متعین کرتا ہے۔ یہی خاصیت اس کی مخصوص انفرادیت کی ضامن ہوتی ہے اور اُسے دوسرے فن کاروں سے مختلف بنا دیتی ہے۔ فن کاروں میں انفرادیت کا شعور بہت گہرا ہوتا ہے۔ یہ شعور انہیں ماحول کی جبریت سے آزاد کر کے فعال، حرکی (DYNAMIC) اور توانا قوت میں تبدیل کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر وہ انفرادیت کا اتنا گہرا اور قوی شعور نہ رکھتے تو نہ صرف یہ کہ وہ ماحول یا حالات کے اثرات کی صحافتی ترسیل کا محض ایک خود کار آلہ بن کر رہ جاتے، بلکہ تخلیقی فن کے تنوع کے امکانات بھی تاریک ہو جاتے۔ فن کار ماحول سے لامحالہ متاثر ہوتا ہے، لیکن وہ ماحول سے مطابقت، مغائرت یا مراجعت کرنے میں اپنی آزادی کو برقرار رکھتا ہے۔

ہر نئے دور میں فن کاروں نے انفرادی رویّوں کو برقرار رکھنے کے باوجود اُس دور کے چند بنیادی یا حاوی رجحانات کی نمایندگی کی ہے۔ اس سے تنقیدی احتساب

ہیں یہ آسانی ہوئی ہے کہ ہم مختلف ادبی ادوار کو، اُن کی خصوصیّات اور رجحانات کی بناء پر الگ الگ یا تقابلی انداز سے محاکمہ کر سکتے ہیں اور تخلیقی ذہن کی اپنے مخصوص دور کے پس منظر کے تعلق سے تعیُّن قدر کر سکتے ہیں، دلچسپ بات یہ ہے کہ ماحول فن کار کے شعوری برتاؤ کو ہی متعین نہیں کرتا، بلکہ اس کے ساتھ ہی اُس کے لاشعوری مہیجات کا تعین بھی کرتا ہے۔ دراصل ماحول اور انفرادیت کی دو متخاصم قوتوں کے فن کار کی داخلی سطح پر خالصتاً شخصی انطباق سے آرٹ کی تخلیق ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں ڈرائڈن، پوپ اور جانسن کے انفرادی اختلافات کے باوجود، اُس عہد کی کلاسیکی روایات اُن میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح رومانوی عہد میں ورڈس ورتھ، کولرج شیلی اور کیٹس انفرادی خصائص کے باوصف، اپنے عہد کے رومانوی رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں بعینہٖ جدید دور کی شعری تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے کہ ایک نئے دَور سے متعلق ہونے کے باعث ان میں چند مشترک خصوصیّات کا ہونا بدیہی امر ہے۔

نئی شاعری کی مشترک خصوصیات کی چھان بین یا اُن کی بازیافت کا عمل، اس وقت میرے موضوع سے تعلق نہیں رکھتا۔ میری کوشش یہ ہوگی کہ عصری زندگی میں نئی ادبی حسیّت یا شعور کی توضیح و تعین کروں جو بلاشبہ نئی شاعری کی خصوصیات کے لئے سرچشمۂ فیض کا حکم رکھتا ہے اور جس کو سمجھے بغیر نئے شعری کردار کو سمجھنا ممکن نہیں۔ اس ضمن میں پہلا سوال یہ ہے کہ شعور کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ انسانی ذہن کی ایک ایسی تجریدی کیفیت کا نام شعور ہے جو نظام جسم میں خارج سے ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہو کر انسان کو اپنی اور گرد و پیش کی آگاہی عطا کرتی ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے انسانی

ذہن کی ماہیت، ساخت اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ مختصراً یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ ذہن کوئی ٹھوس شکل نہیں رکھتا (حالانکہ مغز ٹھوس مادے سے عبارت ہے) لیکن جسم ٹھوس مادے کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ جسم اور ذہن کی ماہیت کے اس تضاد کے باوصف دونوں کے باہمی رشتے، عمل اور ردّعمل کے طریق کار پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ انیسویں صدی سے مادی نظریے کے فروغ پانے پر جسم اور ذہن دونوں کی مادی اصل پر زور دیا جانے لگا اور دونوں کے باہمی ربط و تعلق کو تسلیم کیا جانے لگا۔ چنانچہ دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے اثر پذیر بھی۔ کوئی بھی جسمانی حالت ذہن پر اثر ڈالتی ہے۔ مثلاً کسی نشہ آور چیز کے استعمال سے ذہنی حالت میں تغیر رونما ہوتا ہے اور خارجی حقیقت کی قلب ماہیت ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً ایک انسان کے بجائے دو نظر آتے ہیں، اسی طرح ذہن بھی جسم پر اثر انداز ہوتا ہے مثلاً کوئی ڈراونا خواب یا خوف جسم پر تشنج کی کیفیت طاری کرسکتا ہے اور چہرے کا رنگ فق ہوجاتا ہے۔ جسم اور ذہن کے اس ناقابل شکست رشتے کی توثیق سے ذہن کی پُراسراریت کی کھوج لگانے میں آسانی پیدا ہوئی ہے اور ذہن و شعور کے بارے میں قدیم الہامی اور وہمی تصورات کی شکست ہونے لگی۔ ذہن کو مادے کی ایک شکل قرار دے کر، یہ منطقی نتیجہ نکالنا سہل ہوگیا کہ مادے کی یہ شکل صدیوں کے ارتقائی سفر کے بعد موثر، متشدد اور کمپلکس صورت اختیار کرگئی ہے اور ایک ایسا وقت بھی آیا جب یہ اپنی آگاہی پیدا کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت سے متصف ہوگئی۔ یعنی انسان خود اپنی ذہنی کیفیات سے آگاہ ہوگیا، چنانچہ مادے کی یہی آگاہی شعور کہلاتی ہے۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خارجی حالات انسانی جسم اور جسم کی حسّی قوتوں پر اثر انداز ہوکر انسانی شعور کو متعین کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں یہ بات

شعور کی سماجی اصل (ORIGIN) کو بھی واضح کرتی ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور بھی روبہ ترقی ہوتا ہے۔ معاشرتی سطح پر تعلیم اور تہذیب کی قدروں سے اس کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ذہین بچے کی مناسب تمدنی اور تعلیمی حالات کی عدم موجودگی میں شعوری نشوونما رک جاتی ہے، وہ شاید کند ذہن تو نہیں ہوتا البتہ عقل و فہم سے زیادہ جبلتوں کے زیر اثر زندہ رہتا ہے اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ انسانی شعور ایک وسیع قوت ہے ——— روشنی کا ایک وسیع ہالہ۔ جو نہ صرف اپنے وجود کو روشن کرتا ہے بلکہ عصری حقیقتوں کو بھی تابناک بناتا ہے۔

تاہم جدید نفسیاتی تحقیقات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نظریہ ہمہ گیریت نہیں رکھتا۔ کیونکہ اس سے ذہن یا شعور کی حد بندی ہوتی ہے۔ جدید ماہرین نفسیات فرائڈ اور یونگ نے تخلیقی ذہن کو شعور کی حد بندیوں سے آزاد کر کے اسے لاشعور کی نادیدہ اور بیکراں وسعتوں سے ہمکنار کیا۔ فرائیڈ نے انکشاف کیا کہ انسان کے طرز عمل اور طرز فکر کو جہاں شعوری محرکات متعین کرتے ہیں۔ لاشعوری عوامل کا بھی اس میں عمل دخل رہتا ہے۔ یونگ کی تحقیقات سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعور زمان و مکاں کی قیود سے بالاتر ہوتا ہے، فن کار لاشعور کے تاریک نہاں خانوں میں قدیم اور عالم گیر شعوری تجربات کو حسی پیکروں (آرکی ٹائپ) کی صورت میں محفوظ رکھتا ہے اور خارجی حالات کے زیر اثر جب یہ اجتماعی لاشعور اپنی بازیافت کرتا ہے تو تخلیقی شعور کہلاتا ہے

اس وقت ہم جس بنیادی سوال سے دوچار ہیں۔ وہ یہ ہے کہ نئی حسیت سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے ہمیں نئے عہد کے ان اساسی عناصر کا جائزہ لینا ہوگا جو اس کے تشکیلی عناصر کہلائے جا سکتے ہیں۔ یاد رہے کہ ہر عہد کی ادبی حسیت، اپنی مخصوص خصوصیات کی بناء پر ایک واضح انفرادی حیثیت کی حامل

ہوتی ہے، نئی حسیت کا مطالعہ جس کا تخیلی اور علامتی اظہار ہمارے عہد کی شعری تخلیقات میں ہو رہا ہے، ہمیں ایک ادبی چیلنج کے طور پر قبول کرنا ہوگا۔ اس لئے کہ جو شعری سرمایہ حالیہ برسوں میں جمع ہو چکا ہے، وہ اپنی کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے بہت حد تک ایک علیحدہ اور خود مکتفی حیثیت منوانے میں کامیاب ہوا ہے، اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ یہ کام ہمیں اور نادیدوں سے بھی ہمیں دعوتِ فکر دیتا ہے، اولاً نئی شاعری نظریاتی وابستگیوں سے لاتعلق ہو کر زندگی کی بنیادی سچائیوں کی بصیرت عطا کرنے میں منہمک ہو رہی ہے۔ دوم۔ اردو کی ادبی تاریخ میں (میں یہ بات زور دے کر کہنا چاہتا ہوں) عصری شعور کی پہلی بار (میر و غالب جیسے چند مستثنیات سے قطع نظر) موثر انداز سے خالصتاً تخلیقی بازیافت ہو رہی ہے۔

آپ میں سے کچھ حضرات میرے اس بیان سے شاید اختلاف کریں گے اور یہ سوال کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ادبی تاریخ میں موجودہ دور کے پہلے عصری آگہی کی بازیافت نہیں ہوئی ہے؟ ہوئی ہے اور ضرور ہوئی ہے۔ ہر دور میں ادیبوں اور شاعروں نے اپنے عہد کے حالات کے شعور کو اپنی تخلیقات میں ظاہر کیا ہے۔ مثلاً انیسویں صدی میں ہنگامۂ غدر کے بعد ہندوستان میں مغربی اقتدار کے مستحکم ہونے کے نتیجے میں، نئے حالات کے شعور کا اظہار، آزاد، حالی اور سرسید کی تحریروں میں ملتا ہے۔ اسی طرح بیسویں صدی کے آغاز میں یورپی تہذیب کے زیر اثر پرانی اور نئی قدروں کی کرب انگیز کشمکش کا اظہار اقبال کے یہاں موجود ہے۔ لیکن جب ہم اپنے عہد کے شعور اور اس کے مختلف خالصتاً تخلیقی اظہارات کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کی خصوصیات، نہ صرف اس کے مخصوص انفرادی کردار کو ہی واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے گہرے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔

جدید عہد سائنسی عقلیت کا عہد ہے۔ سائنسی عقلیت زندگی اور کائنات کے

بارے میں ایک ایسے رویّے کی غمّاز ہے، جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ انسان کے مزاج، رویّے اور شعور کی یہ تبدیلی اتنی گہری اور دُور رس ہے کہ جدید انسان جو عام طور پر نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے، ذہنی، فکری اور جذباتی اعتبار سے اتنا مختلف غیر روایتی اور جدید ہو گیا ہے کہ اپنے عہد (عہدِ ماضی کا ذکر تو درکنار) کی پرانی نسلوں سے بھی شعور و ادراک کی کسی سطح پر مطابقت نہیں رکھتا۔ یہ ایک نیا انسان ہے جسے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات نے نئی حسیت کا ایک سیمابی پیکر بنا لیا ہے۔

یہاں پر ضمناً طور پر، میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ نئے عہد کے سائنسی حقایق (جن کا ذکر آگے آ رہا ہے) کے پیشِ نظر میں مُلکوں کی جغرافیائی، تہذیبی اور سیاسی حالات کے اختلاف کے باوجود، تقسیم یا علیحدگی کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس لئے کہ جدید دَور میں سائنسی ترقی نے زماں و مکاں کی دیواروں کو ڈھا کر ساری دنیا کو ایک چھوٹے سے خطّے میں تبدیل کیا ہے اور ساری دُنیا میں ہونے والے واقعات و حالات فن کار، خواہ وہ کسی خطّے سے تعلق کیوں نہ رکھتا ہو، کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ایشیائی ممالک خصوصاً ہندوستان کا کلچر اپنا قومی کردار رکھتا ہے جو صدیوں کے مخصوص حالات کا پیدا کردہ ہے، اور ہر ملک اس لحاظ سے ایک کلچرل اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اس نظریئے کو پیش کرتے ہوئے ہم یہ حقیقت نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ہم ایک ایسے عہد میں سانس لے رہے ہیں جس میں سائنسی انقلاب نے ساری دنیا کے تہذیبی تصورات کو تیزی سے تہ و بالا کیا ہے اور پرانے تہذیبی نظریات مسترد ہو گئے ہیں۔ آج سائنسی انقلاب نے بین الاقوامی حیثیت حاصل کی ہے اور نئے عہد کے کلچر کا تصور سائنس کے بغیر نا تمام رہ جاتا ہے۔ ہندوستان کی تہذیبی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے وسط ہی سے انگریزوں کے وارد

ہونے کے بعد، یہاں کے روایتی تہذیبی تصورات مثلاً ذات پات، مشترکہ خاندان، پردہ سسٹم، توہم پرستی، اخلاقی نظریے اور روحانیت، مغربی علوم و فکر سے متاثر ہونے لگے اور نئی صدی کے طلوع ہونے کے ساتھ ساتھ میکانکی اور تعلیمی ترقیات کے نتیجے میں، یہاں کے تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے ڈھانچے میں تبدیلیاں آنا شروع ہوئیں۔ تبدیلیوں کی اس رفتار میں یورپی ملکوں کے خلاف، ہمارے ملک میں بے پناہ تیزی اور چکا چوند کرنے والی کیفیت نہ سہی لیکن اس کا اثر و نفوذ ہے کہ بڑھتا جا رہا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ لمحۂ موجود میں ہمارے معاشرے کو پرانی اور نئی قدروں کی آویزش کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسایل مثلاً نفسیاتی کشمکش کرپشن، فرقہ وارانہ ذہنیت، بے روزگاری، معاشی اجارہ داری، سیاسی شعبدہ بازی اور متضاد رویّے (AMBIVALENT ATTITUDE) نے بحرانی کیفیت میں گرفتار کیا ہے۔

ملکی صورت حال سے قطع نظر، جس کی حیثیت جملہ معترضہ کی تھی، ہمارے عہد میں بین الاقوامی سطح پر سائنس کی برق رفتار ترقی کی بدولت، فطرت کی پُراسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی مساعی تیز ہو رہی ہے، زندگی، موت، کائنات خلا، زمین چاند اور ستاروں وغیرہ کے بارے میں ادراک و تفہیم کی سرحدیں وسیع تر ہو رہی ہیں، پرانے توہمات اور معتقدات کی خوش نما عمارت کا انہدام ہونے لگا ہے۔ سائنسی ترقی کے نتیجے میں تعقل پسندی کا یہ رویہ انیسویں صدی کے وسط سے ہی نمایاں ہونے لگا تھا، لیکن جدید دور میں یہ سائنسی رویہ گہرائی اور شدّت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ یہ فکر و نظر کا ایک نیا انقلاب ہے۔ جو انسان کے ترقی پذیر شعور کے آزادانہ تخلیقی اظہار کا غماز ہے۔ یہ ذہنی انقلاب زندگی اور کائنات کی معنویت کی عقلی اور تجزیاتی تشریح، اور خالق کائنات سے انسان کے رشتوں

کی تحقیق و تلاش کی سمت ایک مثبت قدم ہے۔ کاپرنیکس نے اپنی معرکتہ آرا تحقیق سے کائنات میں زمین کی مرکزی حیثیت اور ساتھ ہی انسان کی بنیادی اہمیت کے تصور کو پاش پاش کیا۔ انسان بے کراں اور بے چہرہ خلا میں اپنے حقیر سیارے کی گود میں سمٹ کے رہ گیا۔ گلیلیو اور نیوٹن کے نظریات نے اس حقیقت کا انکشاف کر کے کہ تمام ٹھوس اشیاء حرکت پذیر مادے سے تشکیل پائی ہوئی ہیں۔ انسان کے بصری اعتماد پر کاری ضرب لگائی یہاں تک کہ انسانی وجود بھی ایٹموں دزوں کی ترکیبی صورت گری کے سوا کچھ نہیں۔ مادی حقایق کی تشریح کا یہ سائنسی عمل برابر فروغ پاتا رہا۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تھیوری اور (QUANTUM) فزیکس نے اس کی تفسیر کی جانب ایک اور انقلابی قدم اُٹھایا۔ اب یہ بات ناقابل تردید ہو گئی ہے کہ مادی قوت، جامد اور بے حرکت ہونے کے بجائے۔ برقی لہروں کی صورت میں مسلسل طور پر حرکت پذیر ہے۔ یہ ایک نامیاتی قوت ہے۔ جو جوہری توانائی کا خزانہ ہے اور جس کی کوئی شکل متعین نہیں ہے۔

۱۸۵۹ء میں ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے انسان سے اشرف المخلوقیت کا منصب ہمیشہ کے لئے چھین لیا۔ اس کی اصلیت سے تہذیب و شایستگی اور تقدس کے پردے نوچ کر اسے حیوانی قبیلے کا ایک فرد بنا لیا۔ انسان اُس کے نزدیک زمین پر آب و ہوا کی موافقت سے ایک حقیر اور خوردبین کیڑے امیبا سے زندگی کے سفر کا آغاز کر کے رینگتے کیڑوں سے جنگلی درندوں تک مختلف شکلیں اور صورتیں بدلتا ہوا، موجودہ انسانی صورت میں منتقل ہوا ہے اور یہ صورت بھی آخری اور حتمی نہیں حالیہ برسوں میں سائنس کی نئی دریافتوں مثلاً نیوکلیر قوت، خلا کی دریافت تسخیر قمر کھرانا کے جیتر کے کارنامے نے علم و تحقیق کی مزید حیرت زا توسیع کی ہے۔ ان سائنسی علوم اور ایجادات نے تجسّس اور تشکیک کے جذبے کو مہمیز کیا ہے۔ تشکیلی

رجحان نے نام نہاد مذہبی اداروں کی اجارہ داری جو انسان کی آزادئ فکر اور آزادئ عمل کو چھین لیتی تھی کو کمزور کرنے میں مدد دی اور پہلی بار انسان انفرادی طور پر اخلاقی اور معاشرتی تصورات کے بارے میں غور و فکر سے کام لینے لگا۔ گذشتہ صدی میں سائنس اور ٹکنالوجی کے ابتدائی کارناموں سے بہتری اور ترقی کی جو اُمیدیں وابستہ کی گئی تھیں نئی صدی کے وسط تک آتے آتے گھمبیر مسائل کے پیدا ہونے سے وہ محرومی میں بدلنے لگیں؛ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے مفکروں اور فن کاروں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ نازی طاقت نے گیس چیمبرس اور (CONCENTRATION CAMPS) کے ذریعے دہشت، بربریت اور درندگی کو مات کر دیا۔ سیاسی اور معاشرتی سطح پر ہی نہیں بلکہ فکری سطح پر بھی تشکیک اور مایوسی نے انسانی ذہن کو اپنی لپیٹ میں لینا شروع کیا۔ صدیوں سے رائج اخلاق اور تہذیب کی قابل احترام قدریں اپنی معنویت کھونے لگیں۔ انسان کو روایتی اخلاق کے اصول بناوٹی، مکارانہ اور حقیر نظر آنے لگے۔ اُس پر یہ راز کھل گیا کہ یہ خوش نما اصول استحصال، جبر اور ہوس اقتدار پر پردہ ڈالنے کے ذریعے کا کام کرتے ہیں۔

ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ جدید سائنسی کمالات، انسانی شعور کی اُس ارتقائی حالت کے آئینہ دار ہیں جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہ ہوئی۔ وقت کے گذرنے کے ساتھ ساتھ انسانی شعور میں گہرائی، شدّت اور پھیلاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہ سائنس یا دیگر تخلیقی اظہارات میں متشکل پذیر ہوتا ہے۔ چنانچہ تخلیقی ارتقاء کے نظریئے کے تحت ہر نئی صدی کے لوگ گذشتہ صدیوں کے لوگوں کی نسبت (استثنائی مثالوں سے قطع نظر) زیادہ حساس، فہیم اور باشعور ہوتے ہیں۔ چنانچہ جدید عہد میں استدلالی طرز فکر، تشکیک، عقلی رویئے، حسّی تحقیق اور گہری عصری حسیت یقیناً فن کاروں کے شعور و احساس کی غیر معمولی تشدید پر دلالت کرتی ہے۔

(ARCHBALD MACLEICH) نے ایک آرچی بالڈ میکلیچ (مطبوعہ امریکن ریویو
۱۹۶۹ء) میں کہا ہے :-

AT THE SAME TIME THERE NEVER HAS BEEN A PERIOD WHEN MEN WERE AS SELF CONSCIOUS AS WE ARE NOW. WE WATCH OURSELVES IN THE MIRROR ALL THE TIME, WE POKE AT OUR PRYCHES WE PICK THE SCRABS OFF OUR SOULS, WE ARE CONCERNED WITH OURSELVES.

سائنس ترقی کی ایک ٹھوس اور نتیجہ خیز شکل ٹیکنالوجی کی وسعت اور پیچیدگی میں نمودار ہو چکی ہے جو سلسلہ در سلسلہ ہو کر قوموں اور افراد پر بُری طرح حاوی ہو رہی ہے چنانچہ قوموں کے لئے (EVOLUE OR DIE) کے اصول پر کاربند رہنا اپنے وجود کے تحفظ کے لئے ناگزیر ہو گیا ہے۔ نتیجتاً ایسے نت نئے مسائل جنم لے رہے ہیں جن کا انسان کو وہم و گماں نہ تھا مثلاً قومی معیشت، خارجی پالیسی (HIR , POLUTION) اعصابی تناؤ، بین الاقوامی کھچاؤ، بلاواسطہ رابطے، کثرت کار، اور عدیم الفرصتی کے مسائل صرف جدید دور سے مختص ہیں اور جدید انسان کے ذہنی خلفشار کا باعث بنے ہوئے ہیں صنعتی طاقت کی مقدار اور توسیع ہی بڑی طاقتوں کے اقتدار اور برتری کا تعین کرنے لگی ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ چھوٹے ممالک پر بلاواسطہ یا بالواسطہ اپنا اثر و اقتدار قایم کر رہے ہیں۔ ملٹری ہتھیاروں کی فراہمی سے تو یہ ممالک اُن کے زیر نگیں ہو جاتے ہیں۔ اس لئے آزاد ممالک کی جمہوریت اور خود مختاری برائے نام رہ گئی ہے۔

ایک اور پہلو یہ ہے کہ سائنس کے مہلک ہتھیاروں کی ایجاد نے نہ صرف

پوری تہذیبی زندگی بلکہ زمینی سیارے ہی کو تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے، اور جب تک یہ مہلک ہتھیار استعمال نہیں ہو رہے، خوف و ہراس میں کمی واقع ہونا ممکن نہیں کیونکہ بڑی طاقتیں ان کے بجائے اشتہار بازی، پروپیگنڈہ، سرد جنگ، ماس میڈیا جیسے ہتھیار برابر استعمال کر رہی ہیں، جو شد و مد سے سچائی کو مسخ کرنے اور جھوٹ کی برتری کو ثابت کرنے میں مصروف ہیں۔ بڑے ملکوں میں اقتدار اور سرمایہ پر قابض لوگوں نے معاشرے کی ادارہ بندی کر کے فرد کے عمل اور ردّ عمل کے امکانات کو اتنا محدود کر دیا ہے کہ فرد بالکل بے اثر ہو کر رہ گیا ہے۔ نئی نسل سے تعلق رکھنے والا فرد اپنی قوت ارادی کو کہیں سے ابھرنے کا موقع نہ پا کر بے بسی، محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے اپنی تعلیمی قابلیت میں بڑوں سے سبقت لینے اور وسیع تر حسیت کے مالک ہونے کی بناء پر وہ اُن سے بڑھتی ہوئی دوری اور اجنبیت کو شدّت سے محسوس کرتا ہے۔ اور سارا معاشرہ ایک شدید کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ نوجوانوں کو گھر سے باہر ہر طرف سماجی حدم محفوظیت بڑھتی آبادی کے مقابلے میں محدود زمینی وسائل کے نتیجے میں بیروزگاری اور جنسی انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس صورت حال میں وہ یا تو (OVER ACTIVITY) یا باغیانہ سرگرمیوں میں لگ جاتے ہیں یا علیحدگی پسندی اختیار کرتے ہیں۔ اور دونوں صورتوں میں عجیب و غریب نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہونا اُن کا مقدر بن چکا ہے چنانچہ غم و غصہ، خوف، رقابت، تشدّد، آوارہ گردی، بے چینی، عدم محفوظیت، غیر ذمہ داری اور جنسی کجروی کے رجحانات ان پر دلالت کرتے ہیں۔

میرے نزدیک بنیادی طور پر نئے فن کار کی شناخت (اگر اسکی کوئی شناخت ہے) یہ ہے کہ وہ خود آگہی کے نقطہ عروج پر پہنچ چکا ہے۔ اس کی نگاہ میں سب سے اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے؟ یہ گھمبیر سوال اپنے متنوع پہلوؤں کے ساتھ، سائنسی تحقیق اور شعوری ترقی کے ساتھ ساتھ زیادہ شدّت اختیار کرتا

جارہا ہے۔ اور موجودہ انسان کے ذہن اور نفسیاتی کرب و انتشار کا موجب بنا ہوا ہے، انسان کیونکر وجود میں آتا ہے؟ انسان اور کائنات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ان کے آفرینش کا راز کیا ہے؟ ان کا خالق کون ہے؟ تخلیق کائنات کے پس پردہ کوئی قانون یا مقصد کام کر رہا ہے یا اس کا ظہور اتفاقیہ ہے؟ موت کیا ہے؟ کائنات کا انجام کیا ہے؟

یہ مانا کہ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات جتنے جدید ہیں، اتنے ہی قدیم بھی ہیں اور کم و بیش ہر دور میں انسانی ذہن کو کرب تجسس میں مبتلا کرتے رہے ہیں، اور انسان ان کا جواب نہ پاکر نقش فریادی بن کر رہ گیا ہے اور ہر بار اس کی فریاد افلاک کے سناٹے میں گم ہو کر رہ گئی ہے لیکن انسانی ذہن مایوس ہو ہو کر بھی آشوب آگہی سے مجبور ہو کر کرید اور تجسس کے عمل سے باز نہ آسکا ہے، وہ حتی الوسع پرانے ادوار میں علمی ترقی، شخصی تجربے اور عقلی قوتوں (سائنسی علم سے محرومی کے باوجود) بعض نتائج اخذ کرتا رہا ہے اور انہیں مفروضوں کے طور پر پیش کرتا رہا تاکہ اس کے ذہن میں گونجتے ہوئے سوالوں کو خاموش کیا جاسکے۔

چنانچہ قدیم فلسفی روح اور کائنات کی ماہیت کی کھوج اور ان کے باہمی رشتوں کی تلاش مذہب کے نظام فکر کے دائرے میں کرتے رہے۔ ان کا نظریہ یہ رہا کہ حیات و کائنات کی تخلیق کے پس پردہ کسی قادر مطلق کا ہاتھ ضرور رہا ہے، جو ایک ارفع خیال کے مترادف ہے اور معروضی کائنات کو جس کے مادی مظہر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کائنات اصل کا عکس یا پرتو ہے۔ اس لئے پابند فنا ہے اور اصل فنا سے ماورا ہے۔ افلاطون نے اس نظریئے کی کما حقہ تشریحیں کی ہیں۔ ہندوستان میں ویدانت اور اسلامی فکر میں تصوف میں ایسے ہی تصورات رائج رہے ہیں۔ جدید فلسفے کے مطابق کائنات ایک مربوط کل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کے جملہ اجزا حقیقت کے اجزائے ترکیبی کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ کل یا جز حسی یا ادراک کے توسط سے ہمارے فکری تجربے میں شامل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود مطلق کا ادراک بھی انفرادی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ اگر وہ انفرادی تجربے کی زد سے باہر ہے تو حقیقت کا وجود و عدم مساوی ہے۔ اس نظریئے کے ماننے والوں میں ڈیکارٹ اور لاک قابل ذکر ہے۔ رسل نے بھی حقیقت پسندانہ طرز فکر کو اساس بنا کر حقیقت اور ذہن کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ خارجی اشیاء کا ادراک براہ راست نہیں، بلکہ انسان کی حسی قوتوں کے وسیلے سے ممکن ہے، مجموعی طور پر ان فلسفوں سے یہ فائدے پیش نظر رہے ہیں کہ معروضی حقیقت کی قابل قبول توجیہ کی جائے اور نتیجتاً اجتماعی زندگی میں وقتی طور پر ہی سہی استحکام اور اطمینان کی صورت پیدا ہو۔

یہ فلسفیانہ تصورات، پرانے ادوار میں متجسس ذہن رکھنے والے فنکاروں کو تشکیک کے کربناک لمحوں میں کسی نہ کسی شکل میں روحانی تقویت کا سامان کرتے رہے، شیکسپیئر حیات و کائنات کے اسرار کی کھوج لگاتے ہوئے، خیر اور شر کی آویزش میں، خیر اور شر کی آویزش میں، خیر کی قوتوں کی پامالی کے باوجود، ایک حاوی کل نظام اخلاق کی از سر نو بحالی میں یقین رکھتے ہیں اور غالب، آشوب آگہی کے باوجود تخلیق کائنات کی مذہبی یا فلسفیانہ تعبیر کے قائل نظر آتے ہیں لیکن موجودہ صدی کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ سائنسی تحقیقات اور معروضی نظریات نے تمام تر فلسفیانہ تصورات کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا ہے اور مادے کی اصلیت کو دریافت کرنا ہی علم کا صحیح معیار سمجھا جانے لگا ہے نتیجے میں نیا ادبی شعور حقیقت کے ادراک کے لئے تمام سطحی عقیدوں، فلسفیانہ مفروضوں، سیاسی منشوروں، اخلاقی اصولوں اور فارمولوں کو مسترد کرتا ہے۔ اور صرف اپنے حسی ادراک پر اعتماد کرتا ہے۔

آج فن کارانہ ذہن، تمام گذشتہ ادوار کے خلاف، آگہی کی ایک ایسی منزل پر آچکا ہے، جہاں کائنات کی پُراسراریت اس کے لئے ایک کھلا چیلنج بن چکی ہے اور بے کراں خلا کا سناٹا فن کار کے سینے پر منوں بوجھ کی مانند حاوی ہوگیا ہے وہ تنہا اکیلی نگراں ذات ہے، جو زندگی اور کائنات کی بے معنویت کا کرب جھیل رہی ہے اِدھر فلکیات نے زمینی سیّارے کو حد درجہ حقیر اور بے مایہ ثابت کیا ہے، خلا میں محض ایک نہیں، بلکہ لاتعداد نظام شمسی ہیں جو (SPIRAL NEBULA) کے تدریجی طور پر ٹوٹنے کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئے ہیں۔ سر جیمز جینز کے اندازے کے مطابق خلا میں ستاروں کی تعداد لگ بھگ دُنیا کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر ریت کے تمام ذرّوں کے برابر ہے۔ JOAD اس پر اضافہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں

THE SUN IS ONE SUCH GRAIN OF SAND; YET THE SUN IS A MILLION TIMES AS BIG AS THE EARTH AND 300,000 TIMES AS MASSIVE.

اس سے شاید یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یہ سیارہ جس پر ہم دندناتے ہوئے پھر رہے ہیں، کتنا حقیر ہے، کتنا چھوٹا ——— اور اس معمولی سے سیّارے پر سازگار اور موافق حالات پیدا ہونے سے یعنی تدریجی طور پر اس کی حدت میں کمی واقع ہونے سے بغیر کسی منصوبہ کے، زندگی کی شروعات عمل میں آئی ہیں اور محض ایک اتفاقیہ کرشمے کے تحت غیر آباد خطۂ زمین پر بقول (JOAD) مشکل سے چار ہزار برسوں سے تہذیبی زندگی آگہی سے متصف ہوگئی ہے۔ اور کسی دن اس کے نام و نشاں کا کالعدم ہونا بعید از امکان نہیں، یہ علم و آگہی نئے عہد کے فن کار کی شخصیت کا تاگزیر حصّہ بن چکی ہے اور اس کے تخلیقی رویے میں قدیم مفروضوں سے انحراف کا جواز پیش کرتی ہے آخر میں نفسیاتی سطح پر انسانی شعور کا تجزیہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان

کو بنیادی طور پر اپنی جبلی خواہشوں کے تعلق سے قدیم وحشی انسان یا جنگلی جانور سے ممیز نہیں کیا جا سکتا۔ جدید دور میں سب سے پہلے فرائیڈ نے انسان کی تہذیبی نمود و نمائش کے باوجود اس کی نفسیاتی گہرائیوں سے اُترنے کی کوشش کی ہے۔ انسان تہذیب و شائستگی کو اپنی انفرادی اور اجتماعی بقا کے لئے ضروری سمجھتا ہے اور صدیوں کی تہذیبی تاریخ اس خیال کی درستگی کو بھی ثابت کرتی ہے لیکن یہی تہذیبی ترقی (اگر غیر جانبدارانہ نقطۂ نظر سے دیکھئے) اس کی زندگی کی بنیادوں کو کھوکھلا بھی کرتی ہے۔ انسان مسلسل خارجی دباؤ اور تہذیبی مواقعات سے اپنی شخصیت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا ہے اپنی ذات کے آزادانہ اظہار کے امکانات کی تجدید کر کے وہ نیوراٹیت کا شکار ہو جاتا ہے اس کا جذبہ تفحص اور فکر و عمل کے قویٰ مردہ پڑ جاتے ہیں اور وہ خود کار معاشرتی اور صنعتی نظام میں مشین کا ایک پُرزہ بن کر رہ جاتا ہے لیکن باطنی طور پر اس کے وجود میں تشنۂ تکمیل خواہشوں کا لاوا پکتا رہتا ہے۔ جو اجتماعی طور پر تباہ کن جنگوں یا قتل عام (GENOCIDE) کی صورت اختیار کرتا ہے اور انفرادی سطح پر مجرمانہ عداوت، عیب جوئی، اغوا، ڈکیتی اور قتل وغیرہ میں نمودار ہوتا ہے۔ انسان کے شعوری عمل اور لاشعوری محرکات کی اس نفسیاتی توجیہ نے فن کاروں کی نگاہ میں انسانی فطرت کے کئی پوشیدہ رازوں کو بے نقاب کیا ہے اور انسان کی اصلیت تمام تر برہنگیوں کے ساتھ سامنے آ چکی ہے۔

اختتام پر نئے عہد میں بدلتے ہوئے حالات کے پس منظر میں نئے شعور کی تشریح و تجزیہ کے بعد جدید فن کار کا ذہن کی چند انفرادی خصوصیات، جو اسے ماقبل کے ادوار سے مختلف اور ممیز کرتی ہیں کا اجمالاً ذکر کرنا مفید ہوگا۔ سب سے پہلی خصوصیت تخلیقی شعور کی وہ بحرانی، متشدد اور کمپلکس حالت ہے جو کلیتاً ہمارے عہد سے مختص ہے ـــــ جو فن کار کو تمام نظریاتی وابستگیوں اور تہذیبی ملمع کاریوں سے آزاد کر کے

اسے اپنی فطرت کی تمام تر ہنگیوں کا بر چشم خود مشاہدہ کرا رہی ہے۔ یہ فن کارانہ حسیت، ماضی کی سیدھی سادھی زندگی کے مقابلے میں، اپنے عہد کی تمام تر پیچیدگیوں تضادوں اور کشمکشوں کا احاطہ کرتی ہے اور تجربہ و ہیئت کے باہمی تعلق کی ناگزیریت کے تحت اظہار کے غیر روایتی، پیچیدہ اور مبہم پیرایوں میں متشکل ہوتی ہے۔

دوسری خصوصیت یہ ہے کہ نئی شاعری ایک ایسے حساس فرد کی آپ آگہی کا اظہار ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنے عہد کا شعور رکھتا ہے بلکہ اس شعور کے نتیجے میں اپنے عہد سے برگشتہ ہو کر اپنی ذات میں سمٹ کر رہ جاتا ہے اور اپنی امیج جس کی شکست و ریخت جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ناگزیر ہے، کے تحفظ کے لئے متردد ہے۔ اس لئے نئی شاعری میں شدید داخلیت پسندی کا رجحان غالب ہے۔

تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی ذہن بقول لوئنل ٹرلنگ TYRANNY OF HIS CULTURE IN THE ENVERONMENTAL SENCE یعنی ملکی یا علاقائی تہذیبی اختلافات یا تعصبات سے آزاد ہو کر جیسا کہ علم الانسان AN-THROPOLOGY۔ اور سائنس نے ثابت کیا ہے، کائناتی مسائل سے دوچار ہے، اور ان کے بارے میں اپنی خود مختار رائے اور ردِّ عمل کا حق رکھتا ہے، چنانچہ نیا فن کار اعصابی تناؤ، جنسی انتشار، خواہش مرگ، فریب شکستگی، تنہائی، ماضی پرستی، وجودیت، عدمِ معنویت تبدیلی، جیسے آج کے عالم گیر انسانی موضوعات (عین ممکن ہے کل یہ موضوعات فرسودہ ہو جائیں) کا تخلیقی اظہار کر رہا ہے۔

چوتھی بات یہ ہے کہ قدیم فن کار، کائنات کے ٹھوس اور بظاہر قابل فہم لیکن منتشر اور ناپائدار مظاہر میں تخلیقی تنظیم و تعمیر سے زندگی کی قنا پذیری کے خلاف، آرٹ کی پائداری یعنی شہرت شعرم برگیتی بعد من خواہد شدن، میں یقین رکھتا تھا لیکن فزیکس کی جدید تحقیقات مثلاً کانٹم تھیوری نے طبیعی کائنات کے پرانے تصورات کی تنسیخ کر کے

فن کار کو خلا میں معلق کر دیا ہے، اس کی نگاہ میں اب کوئی شے نہیں، جسے پائداری اور استحکام حاصل ہے، حد تو یہ ہے کہ انسان کی جسمی قوتیں بھی قابل اعتماد نہیں، اس لئے اس کے نزدیک زندگی، موت، تہذیب، کائنات، ذہن، انسانی رشتوں، اخلاق، عشق، مذہب، چاند، ستاروں، زمین کے تصورات ریت کی دیوار ثابت ہو چکے ہیں۔ یعنی ان تصوّرات کی معنویت کا ابطال ہو چکا ہے۔ ان کی اگر کوئی معنویت ہے تو فن کار کے ذاتی تجربے کے تعلق سے ہے، ورنہ نہیں، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آرٹ میں بقول ایلیٹ کھوکھلے (HOLLOW) انسان در آئے ہیں۔ جو بغیر ہیئت کے صورت اور بغیر رنگ کے شیڈ رکھتے ہیں، اس لئے آرٹ، معنوی یا خارجی تکمیلیت (PERFECTION) سے منقطع ہو چکا ہے۔ اور بے ہیئتی (FORMLESSNESS) اور روایتی لسانی ڈھانچوں کے انہدام کی جوازیت پیدا کر چکا ہے۔ اس رجحان کو لاشعوری محرکات سے بھی تقویت ملی ہے۔ جو آرٹ میں منطقی اور میکانکی تجزیے کو مسترد کر کے سیال، بے چہرہ اور منتشر تجربات کو دخیل کرتے ہیں۔

آخر میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ یہ عصری حسیت ہر نئے دور کی طرح چند گنے چنے 'دیدہ وروں' کے حصّے میں آتی ہے اور روایت زدہ لوگ اسکے اظہارات کو ناقابل فہم پا کر بوکھلاہٹ اور حیرت میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور اگر وہ اس کا درک حاصل کرنے میں کامیاب ہو بھی جاتے ہیں۔ تو بہت دیر سے جیسا کہ WALLACE-FOWLIE نے کہا ہے۔

"ادب کا ہمیشہ سے یہ بڑا تفاعل (FUNCTION) رہا ہے کہ وہ اپنے دور کے گہرے شعور کی صورت گری کرے۔ قبل اس کے کہ زمانہ اس کا مکمل ادراک حاصل کر سکے۔"

محمد حسن

جدیدیت: نظریہ یا رُجحان؟

جدیدیت کی اصطلاح اردو کی دوسری اصطلاحوں کی طرح مبہم ہے، بعض کے نزدیک اس کی حیثیت ایک نظریے کی ہے، بعض کے نزدیک عصری حسیت کے ایک میلان کی۔ بہت سی ادبی اور سماجی سچائیوں کی طرح جدیدیت بھی ابھی تک اپنی صحیح اور سچّی تعریف کی تلاش میں ہے، ہر دَور کا ادب پچھلے زمانے کی ادبی روایات سے بہت کچھ قبول بھی کرتا ہے اور ان سے سرتابی بھی کرتا ہے کیونکہ ہر دَور کے ذہنی رویے، جذبے اور فکر کے سانچے بدلتے رہتے ہیں اور انہی کے مطابق ادبی حسیت بھی بدلتی ہے، اندازِ بیان اور اسالیب اظہار بھی بدلتے ہیں۔

تبدیلی کا یہ عمل کئی رُخ اختیار کرتا ہے۔ پہلا رُخ ایک سنجیدہ مگر کسی قدر غیر واضح جستجو کا ہوتا ہے جس میں تبدیلی کی خواہش اور مُبارک خواہش تو ہوتی ہے مگر اس تبدیلی کی سمت متعین نہیں ہوتی۔ تبدیلی کی خواہش صرف یہ ظاہر کرتی ہے کہ پرانا طرزِ احساس اور طرزِ اظہار نئے فکری اور جذباتی تقاضوں کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں۔ دوسرا رُخ ہے تبدیلی کی سمت کے تعین کا جس کے ساتھ تبدیلی کی مختلف سمتیں سامنے آتی ہیں، نظریے بنتے اور بگڑتے ہیں، نئے راستے تلاش کیے جاتے ہیں۔ نئی سمتیں متعدد

کی جاتی ہیں اور نئے ادبی تجربے سامنے آتے ہیں یہاں ادبی رجحان گویا نظریے کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے (نظریے کا لفظ اُردو میں مختلف اصطلاحات کے ترجمے کے طور پر استعمال ہوتا ہے جس سے خاصی پیچیدگیاں پیدا ہوئی ہیں مثلاً THEORY یا IDEOLOGY یا VIEW POINT کو بھی نظریہ کہا گیا ہے اور DOGMA کو بھی حالانکہ پہلی تینوں اصطلاحیں صحت مند ہو سکتی ہیں لیکن آخری اصطلاح غیر صحت مند ہی قرار دی جائے گی) تیسرا رُخ وہ ہے جب تبدیلی کی خواہش خود روایت بننے لگتی ہے اور دھیرے دھیرے ادبی فیشن میں داخل ہو جاتی ہے لوگ ادبی شہرت کی تلاش میں تبدیلی کا تمغہ لگا کر شہیدوں میں شامل ہونا چاہتے ہیں۔

ہر ادبی رجحان، تحریک یا دبستان ان منازل سے گزرتا ہے۔ "جدیدیت" کے نام سے جو اصطلاح پچھلے چند سال سے اُردو ادب میں رائج ہوئی، وہ بھی ان تینوں منازل سے گزر رہی ہے۔ جدیدیت میں صالح اور سچّی جدیدیت بھی شامل تھی جو نئی عصری حسیت سے پیدا ہوئی تھی اور قدیم طرزِ احساس اور طرزِ اظہار سے مُبارک تا آسودگی کی مدد سے نئی سچائیوں کی متلاشی تھی اس "جدیدیت" کی سمت بہت واضح نہیں تھی وہ نظریہ ساز بھی نہیں تھی البتہ پرانے کلیوں سے نا آسودہ ہو کر نئی صداقتوں کی جو یا ضرور تھی اس کی منفرد خصوصیات تھیں تو صرف اتنی کہ سکہ بند ردِ عمل (STOCK RESPONSES) سے گریز کر کے اپنے طور پر اپنے دور اور اپنی ذات کی سچائیوں کو پہچاننا چاہتی تھی اور کھلے بندوں اپنا انفرادی ردِ عمل ان کی طرف طے کرنا چاہتی تھی۔ اس کوشش میں اس نے پُرانے طرزِ احساس اور خاص طور پر پُرانے پیرایۂ اظہار کو بہت کچھ توڑا مروڑا، بہت کچھ رَد کیا اور بہت کچھ اپنایا۔ اس تلاش میں کچھ لوگ بہکے ڈگمگائے بھی مگر عام طور پر انہوں نے کوئی نظریاتی سمت متعین نہیں کی تھی، ان کی نا آسودگی مقدس تھی گو ابھی تک

اس کی منزل واضح نہ تھی۔

اس نئی حسیت کی بنیادی خصوصیات تھیں، احساس کی تہ داری اور پیچیدگی اور اسلوب بیان کی تہ داری اور پیچیدگی۔ احساس کی تہ داری اور پیچیدگی میں ہمارے ملک کے بدلتے ہوئے اقتصادی اور سماجی نظام کی گونج تھی۔ جو جاگیر داری کی سماجی وراثت کو چھوڑے بغیر سرمایہ داری کی مشینی تہذیب اور اس تہذیب کے بسائے ہوئے شہروں کی ہما ہمی، تشنج اور تنہائی کی طرف بڑھ رہا تھا۔ سرمایہ داری کی مشینی تہذیب اجتماعی تہذیب کے بجائے انفرادیت کو جنم دیتی ہے۔ اسی لئے ناول کو سرمایہ دارانہ جمہوریت کا "رزمیہ" قرار دیا گیا ہے۔ پیداوار جب ضرورت کے تابع ہونے کے بجائے منافع اور منڈی کی غیر متعین مانگ کے تابع ہو جائے تو ایک ایسا اندھا مقابلہ COMPETITION پیدا ہوتا ہے جس میں بڑا سرمایہ دار چھوٹے سرمایہ دار کو، ایک کارخانہ دار دوسرے کارخانہ دار کو، ایک مزدور، دوسرے مزدور کو کچلتا گزر جاتا ہے اس صنعتی کمپیٹیشن میں شہروں کا تشنج اور ہما ہمی پیدا ہوتی ہے۔ قبیلے اور خاندان کی اکائیاں ٹوٹتی ہیں اور انسان تنہا رہ جاتا ہے جسے اپنے ہر رفیق سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے ہر ساتھی کا گلا کاٹ کر آگے بڑھنا ہوتا ہے۔ مروّت، تکلّف اور شائستگی کی اقدار ٹوٹتی اور بکھرتی ہیں اس تیز رفتار دنیا میں ہر چیز نقدی کی میزان پر تولی جانے لگتی ہے اور دورِ قدیم کے محترم اور مقدس پیشوں کے لوگ، راہب، اُستاد، فن کار، شاعر، اہلِ ہنر سب کے سب محنت کش (WAGE EARNER) اجرتی مزدور ہو کر مشینی پُرزے کی سی بے وقعت زندگی کا شکار بن جاتے ہیں۔ پرانی تکنیک بدلتی ہے جس میں شعری علامتوں اور تلمیحوں کا رشتہ اجتماعی تھا اور ایک کی بات دوسرا آسانی سے سمجھ لیتا تھا براہِ راست شاعری کی جگہ مبہم اور علامتی شاعری جنم لیتی ہے، ترسیل اور ابلاغ کا نیا مسئلہ پیدا ہوتا ہے کیونکہ ایک (COMPETITOR)

کے دل کی بات COMPETITORS کی دنیا میں ہر دوسرے شخص کے لئے ہمدردانہ طور پر سمجھنا دشوار ہے اور سماجی طور پر قابل قبول سچائی کی دریافت COM-PETITORS کے اس بازار میں ممکن نہیں جہاں ہر لمحہ سماج بہتر (PRODUCT) تلاش کر کے پرانے سارے سکوں کو کھوٹا بنا دینے کی فکر میں سرگرداں ہو، اسی لئے اس قسم کی شاعری کا رواج ہندوستان کے سرمایہ دارانہ صنعتی نظام میں داخل ہونے کے بعد شروع ہوا۔

نیا شاعر ذاتی تجربے پر اصرار کرنے لگا سماجی ذمہ داری ہی نہیں ادب کے سماجی رشتوں کے آگے سوالیہ نشان لگانے لگا۔ انسانی عظمت پر حرف گیری کرنے لگا۔ تنہائی، مایوسی، موت اور زندگی کی مہملیت ABSURDITY کا شکوہ اسے عزیز ہونے لگا رجائیت اور روشن مستقبل کے الفاظ اس کے لئے مضحکہ خیز بن گئے۔ یہ سب نشانیاں ترقی پسندی کے انداز فکر اور اسلوب بیان سے مختلف ضرور تھیں۔ اس کی مخالف نہیں کہ مختلف ہونا مخالف ہونا نہیں ہے، یہ ظاہر کرتی تھیں کہ نیا ادبی احساس نئی صورت حال میں احساس اور اظہار کے پرانے سانچوں سے کام نہیں لے سکتا وہ اپنے کریب ناک (PREDICAMENT) سے نالاں ہے اس شکنجے سے باہر نکلنے کے لئے تڑپ رہا ہے اور ابھی اس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تلاش نہیں کر پایا ہے

یورپ میں سرمایہ داری ابھری اور مشین نے سرمایہ داری کنٹرول میں انسانی تہذیب کے اجتماعی آہنگ کی اپنے شکنجے میں لاکر توڑ پھوڑ کی اجتماعی زندگی کی ساری برکتوں سے محروم ہو کر انسان مشین کا تنہا پرزہ بن کر رہ گیا تو جھنجلاہٹ میں اس نے مشین کو اپنا دشمن سمجھ لیا۔ یہیں کے مزدوروں نے مشین ہی کو توڑ پھوڑ ڈالا اور صنعتی نظام کے خلاف بغاوت کر دی، انارکزم، پیدا ہوا یہ بغاوت سچی تھی مگر اسکی سمت واضح نہ تھی، آج کے ادب میں بھی اپنے دوست اور دشمن کی پہچان عام نہیں ہے

مشین ہی پر نہیں مشین کو جنم دینے والی سائنس پر اور سائنس کو جنم دینے والی عقل پر زوردار حملے کئے جا رہے ہیں کیونکہ سرمایہ دارانہ دائرے کے اندر استعمال ہونے والی عقل مشین اور منافع کے لائے ہوئے اقتصادی اور تہذیبی بحران کو اس نظام کے اندر رہ کر حل نہیں کر سکتی اسی لئے جب کہ عالمی سائنس نئی فتوحات کے نشے میں سرشار ہے سرمایہ دارانہ علم و دانش گہرے بحران مایوسی اور کرب میں مبتلا ہے۔ مشین کی مخالفت کے جوش میں نیا ادیب یہ نہیں سمجھ پائے کہ اصل قصور مشین اور صنعتی نظام کا نہیں مشین کو استعمال کرنے والے منافع پرست سرمایہ دارانہ نظام کا ہے جو مشین کو انسانی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے کام میں لانے کے بجائے منافع بٹورنے کی مہم میں انسان کو مشین کا غلام بنائے جا رہی ہے۔

ہندوستان ہی میں نہیں پوری سرمایہ دارانہ دنیا میں تنہائی، مایوسی، موت، انسان کی خواری، عقل سے سرتابی کا رجحان عام ہے۔ اجتماعیت سے فرار اختیار کر کے ذاتی تجربے، لمحۂ موجود، لذت گریزاں حتیٰ کہ ہپی ازم میں پناہ لینے کا چلن ہے، دراصل یہ بحران پورے عالم انسانی کا بحران نہیں ٹوٹتے بکھرتے سرمایہ دارانہ نظام کا بحران ہے جس کا دائرہ حیات تنگ ہوتا جا رہا ہے۔ ان کے سارے فلسفے، مذاہب اور نظریے انہیں سرمایہ دارانہ تہذیب کی بقا کا اطمینان دلانے میں ناکام ہیں۔ ایٹم بم اور ہائیڈروجن بم کے خطرے ویت نام کے کمزور انسان کو تسخیر کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ زمین کی طنابیں کھنچ رہی ہیں۔ اب پورے سرمایہ دارانہ نظام کا بار صرف امریکی کندھوں پر ہے اور وہ خوار و زبوں مفکر بلکہ HIPPI بھی جو انسانی مستقبل سے مایوس ہے کم سے کم ویت نام کے پست قد انسان میں زندگی کی نئی مقاومت کی جھلک دیکھتا ہے۔

مختصر یہ کہ ہمارے جدید ادب کے لئے زندگی کی اس پیچیدگی کی وجہ سے احساس

کی پیچیدگی اور تہ داری کا جواز موجود ہے۔ یہ پیچیدگی سرمایہ دارانہ اور صنعتی نظام کی پیچیدگی کا براہ راست نتیجہ ہے کسی ایک نظریے پر تادیر اعتماد نہ رکھ پانے کی مجبوری، تجربے کا بکھراؤ، فلمی مون تاژ کی تکنیک کا گہرا اثر، براہ راست ذریعہ اظہار کی جگہ علامتی اظہار کا چلن، یہ سب کچھ لازمی اور قدرتی تھا۔ پرانی ترقی پسندی کے طرز احساس اور پیرایۂ اظہار کا رد ہونا اس لئے لازمی تھا کہ پرانی ترقی پسندی جاگیر داری نظام سے برسر پیکار تھی اور جب تک یہ پیکار حقیقی رہی، اس کی تخلیقات میں زندگی اور روشنی رہی لیکن ۱۹۵۰-۵۱ء کے بعد جب سرمایہ داری نظام سے ٹکراؤ کا سوال آیا تو وہ ایسے دور میں انقلاب کی بات کر رہی تھی جہاں انقلاب کا دور دور پتہ نہیں تھا اور اسی لئے اس کی شاعری غیر حقیقی لہٰذا پروپیگنڈا بن گئی (کیونکہ پروپیگنڈہ حقیقی تجربے کے فقدان سے پیدا ہوتا ہے) اور کچھ دنوں بعد اسی سرمایہ دارانہ نظام کی حلیف ہو گئی جب کہ نئی نسل ارباب اقتدار کے آگے ہتھیار نہ ڈال سکی اور اپنے حقیقی احساس اور سچے تجربے سے سماجی تبدیلی کی خواہش اور جان پر کھیل جانے والی خواہش نے نئی حسیت کو جنم دیا۔ سماجی تبدیلی کی یہ خواہش، یہ کرب، یہ تنہائی مبارک ہے مگر کافی نہیں کیونکہ ابھی تک یہ پرلے اور ژدانی مسلمات کی تخریب کے مقدس مشن تک تو پہنچتی ہے مگر نئے دور کی مثبت اقدار کی روشنی تک اس کی رسائی نہیں ہوئی۔

اس پیچیدہ اور تہ دار احساس کی جلوہ گری مختلف سطحوں اور مختلف طریقوں پر ہوئی اب شاعر کا (TERM OF REFERENCE) سماجی اور اجتماعی ایقان کے بجائے انفرادی اور ذاتی تجربہ بن گیا جس کو کبھی وہ سماجی معنویت دے پاتا ہے، جذباتی کیفیت اور خلوص میں رنگ دیتا ہے اور ترسیل و ابلاغ کی ہفتخواں طے کر لیتا ہے۔ کبھی قطرے میں دجلہ اور جزوی کل نہیں دیکھ پاتا،

اجتماعی آہنگ نہیں دے پاتا اور ابہام کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب فکر و احساس براہ راست متر لیس طے کرنے اور خارج سے داخلی کیفیت کی طرف سفر کرنے کے بجائے داخلی کیفیت سے خارج کی طرف سفر کرنے لگا اور ذہنی خلفشار پیدا کرنے والے ذاتی مسایل کے آئینے میں عصر حاضر کے سماجی مسایل کا عکس آہستہ آہستہ ابھرنے لگا۔

اس طرح راست اظہار، خطیبانہ پیرایہ بیان اور بیانیہ انداز کی جگہ نجی لب و لہجے علامتی اظہار اور تہ دار رمزیت نے لے لی۔ عصری حسیت کی عکاسی ہوئی مگر ان معنوں میں مختلف طرز میں ہوئی کہ ذاتی تجربے کا بکھراؤ، جستجو کی تشکیک اور سچ کچا ہٹ آگئی جسے سب جوابات معلوم نہیں لیکن ایک سوال سے دوسرے سوال تک بھٹکنے کا ہنر آتا ہے اور نئے راستے کھلتے جاتے ہیں۔ یہ خیال صحیح نہیں کہ ترقی پسندی یا عصری حسیت کی عکاسی محض راست اظہار کے ذریعے ممکن ہے یا خطیبانہ یا راست اظہار ترقی پسندی کی خصوصیت یا اس کی دین ہے۔ اس لئے اگر آج کا شاعر محض لمحۂ حاضر کے کرب کی طرف اشارہ کر کے چپ ہو جائے (جیسے شہاب جعفری "سورج" کے شہر" میں) یا سماجی تبدیلی کے کرب کو مختلف زاویوں سے ابھار کر مختلف تاثر پاروں کو ایک نظم میں بکھیر دے (جیسے باقر مہدی "چوپاٹی کی ایک رات" میں) یا مستقبل کے لئے لائحہ عمل پیش کئے بغیر صرف آرزو یا ناامیدی یا ارمان پر نظم کو ختم کر دے (جیسے ندا فاضلی "میسا کھیاں" میں) یا محض علامتی انداز میں گفتگو کرے (جیسے عمیق حنفی "سفر کے مفتی" میں) یا خطیبانہ پیرایۂ بیان اختیار کرے (جیسے اختر الایمان "زاج" میں) تو بھی عصری حقیقت کی عکاسی کرتا ہے اور اس عکاسی کے مختلف مرحلوں تک پہنچتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں "جدیدیت" یا کم سے کم صالح جدیدیت" ایک میلان قرار پائی ہے" نظریہ نہیں گو ایسے بزرگوں کی کمی نہیں جنہوں نے "جدیدیت" کے فلسفہ طراز ہونے کی کوشش کی ہے۔ بعض نے اسے "وجودیت" کی توسیع قرار دیا ہے۔ بعض نے "رومانیت" کی اور دونوں کا تعلق کم و بیش نظریات سے ہے" جو

حضرات 'جدیدیت' کی پہچان محض موضوعات سے کرتے ہیں اور تنہائی، مایوسی، تشکیک اور خواہش مرگ وغیرہ کے بارے میں لکھنے کو 'جدیدیت' سمجھتے ہیں وہ پھر وہی غلطی دُہراتے ہیں جو ان کے نزدیک ترقی پسندوں نے کی تھی یعنی محض موضوعات یا چند موضوعات سے شاعر کی کامیابی یا عظمت کا تعین۔ جو حضرات محض علامتی طرز اظہار کو سچی 'جدیدیت' کی پہچان قرار دینا چاہتے ہیں وہ اس کے دائرے کو بہت محدود کر دیتے ہیں کیونکہ شاید ہی کوئی صحیح معنوں میں 'جدید' شاعری ہو جو صرف ایک پیرایہ بیان میں مقید رہنے کی پابندی قبول کرنے کو تیار ہو۔ سچی 'جدیدیت' صحیح عصری حسیت سے عبارت ہے اور یہ عصری حسیت اپنے تجربوں کی روشنی میں اپنی نجی اور ذاتی بصیرت سے دنیا کو سمجھنے اور زندگی کے سفر کو طے کرنے سے عبارت ہیں۔

اس میں لازمی طور پر سوشل پروٹسٹ سماجی احتجاج کی ایک زیریں لہر ہے۔ جو محض احتجاج پر تاریخ نہیں رہتی بلکہ آگے بڑھ کر ESTABLISHMENT کو للکارتی بھی ہے اور اس سے مقاومت کی قوت بھی پیدا کرتی ہے۔ یہ محض اتفاقی بات نہیں ہے کہ مغربی جرمنی کی گروپ ۱۹۶۷ء کی تحریک نے جو سماجی کمٹ منٹ کے انکار سے شروع ہوئی سماجی بہتری اور سوشلزم کے لئے جہاد کرنے والے مصنفین کو جنم دیا یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ سارتر جو سماجی کمٹ منٹ سے گریز سے بات شروع کرتا ہے، الجیریا سے ویت نام تک ہر سوال پر سماجی ناانصافی کے خلاف آواز اٹھانے اور عملی جدوجہد کے لئے خود کو مجبور پاتا ہے تسلیم کہ یہ آواز ہمارے اپنے ادب میں بہت مدھم ہے لیکن اگر جدیدیت کا کوئی نظریہ ممکن ہے تو یہی احتجاج، یہی تاب مقاومت، یہی جرأت فکر و احساس ہے۔ جو شاعر اس سماجی احتجاج اور اس جرأت فکر کو فن کارانہ خلوص کے ساتھ سچی اور اچھی شاعری کے سانچے میں ڈھال سکے وہی صحیح معنوں میں جدید بھی اور شاعر بھی، جو مختلف نظریوں کی آڑ لے کر عصری آگہی سے آنکھیں چُرائے اور بری (باقی صفحہ ۹۶ پر)

مظفر عازم

معاصر کشمیری شاعری اور نیا شعور

اپنے دور کی شاعری پر بات کرنے میں چند مشکلیں پیش آتی ہیں اور آغازِ سخن میں اُن کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کشمیری زبان میں تنقید تقریباً ناپید ہے، یہاں کے شاعروں کے تخلیقی رجحانات پر یا اُن کی تخلیقی کاوشوں پر بہت ہی کم لکھا گیا ہے۔ اس میدان میں سفر گویا نکتہ صفر سے شروع کرنا پڑتا ہے، یہ مقالہ بھی بڑی حد تک تنقیدی دقت نظر کی بجائے ایک شاعر کے محسوسات اور افکار پر ہی مشتمل ہوگا۔ دوسری بات یہ ہے کہ پچھلے دس پندرہ برس میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اُس کا ایک اچھا خاصا حصہ خود اپنے لکھنے والوں ہی کی تحویل میں ہے اور ہمیں اُس کا وہی حصہ دستیاب ہے جو ہمارے ایک آدھ رسائل میں یا الگ مجموعہ ہائے کلام کی صورت میں شائع ہوا ہے۔ تیسری اور سب سے اہم بات

یہ ہے کہ ہم اس دور میں سانس لے رہے ہیں اور اُس کے اتنے قریب ہیں کہ اس پر اپنی نگاہیں منعکس کر کے ایک جامع تصویر قائم نہیں کر سکتے ہیں۔ ہم اپنے معاصرین کے دعوؤں اور اُن کی تخلیقات میں اُن دعوؤں کے اثر کو کامیابی سے پہچان نہیں پائیں گے۔ ان تحدیدی عناصر کو مدِ نظر رکھ کر ہم اپنے سفر کا آغاز کریں گے۔

چند لمحے ہم اپنے ماضی پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنے میں صرف کریں گے۔ کشمیری شاعری کی تاریخ صدہا سال پرانی ہے۔ للہ عارفہ، شیخ نورالدین اور کئی صوفی شعراء کی وجدانی اور فکری بیداری، حبہ خاتون، رسول میر اور کئی ایسے نے نوازوں کی عشقیہ بے قراری اس کے دامن کو مالا مال کرتی رہی، لیکن بحیثیت مجموعی دربار سے خارج رہنے کی پاداش میں یہ شاعری یہاں کے تعلیم و تربیت یافتہ دماغوں کی سرپرستی سے عموماً محروم رہی۔ اس محرومیت نے اس کے مخزنِ فن کو اتنا متمول نہیں ہونے دیا جتنا کہ وہ سازگار تر حالات میں ہو سکتا تھا۔

تحریکِ آزادی کا صدقہ ہے کہ چند مقابلتاً بہتر وسائل رکھنے والے شعرا اس چمن کی آبیاری پر مائل ہوئے۔ اس صدی کی تیسری اور چوتھائی دہائی میں کشمیری زبان کو ایک وسیع تر سطح پر توجہ نصیب ہوئی۔ اور کچھ اور لوگوں کے ساتھ مہجور، اور آزاد نے اس کو گلے لگا لیا۔ اس کے بعد اب تک کشمیری میں جتنے بھی تجربے کئے گئے، وہ سب اپنی نوعیت میں کسی نہ کسی طرح کی جدّت کی تعریف میں آتے ہیں، اس پسِ منظر کا ذکر اس لئے کرنا پڑا کہ کوئی نئی تحریک اور نیا رجحان خلا میں جنم نہیں لیتا ہے، جدّت ہمیشہ روایت کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، چاہے وہ اُس روایت سے بغاوت ہی کے روپ میں نمودار ہو۔ ہماری شاعری کچھ قابلِ قدر جواہر پاروں کے باوجود تہی دامن بھی ہے اور یہ تہی دامنی ہمارے آج کے ادب پر بھی حد بندیاں عاید

کرتی ہے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے مبارک سائے میں کشمیری شعر و ادب کے عروج کا دور باقاعدہ شروع ہوا۔ کچھ اچھی تخلیقات سامنے آئیں اور اصناف سخن میں اضافہ کے ساتھ کچھ ہیئتی تبدیلیوں کے تجربے بھی ہوئے، پھر بدلتے ہوئے حالات میں اس تحریک سے جی بھر گیا۔ تو اس کا خاتمہ ہو گیا۔

تجربوں کا نیا دور اس صدی کی چھٹی دہائی کے نصف کے قریب شروع ہو گیا اور ابھی تک جاری ہے۔ یہ دور اپنی نوعیت میں اس لئے منفرد ہے کہ اس دور میں زیادہ سنجیدگی سے اور زیادہ وسعت نظر اور آزادئ فکر کے ساتھ نئے تجربے ہوئے، ان تجربوں کو ہم نئے شعور کی پیداوار سمجھتے ہیں اور ان کا ہم کسی قدر تفصیل سے مطالعہ کریں گے۔ میں نے کوشش یہ کی ہے کہ صرف اُن رجحانات کی نشاندہی کی جائے جو نو وارد معلوم ہوں اور اُن کے لئے صرف چند نمایندہ تخلیقات کی طرف مثالیں پیش کرنے کے لئے اشارہ کیا جائے۔ اس لئے اگر کچھ اچھے شعراء اس میں اپنا ذکر نہ پائیں، تو وہ یہ خیال نہ کریں کہ میں اُن کے اچھا شاعر ہونے سے منکر یا غافل ہوں۔ جدید رجحان ایک چیز ہے اور مفید رجحان یا حسین رجحان دوسری چیز، ہم صرف پہلی چیز پر غور کر رہے ہیں۔

ہم اپنی عصری شاعری میں نئے شعور کی تلاش کر رہے ہیں۔ نئے شعور سے مراد وہ ذہنی شعور ہے جو دور حاضر کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے یہ حالات کیا ہیں، اس کے دو اہم اجزائے ترکیبی ہیں۔ ایک یہ کہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں سے پردہ اُٹھانے اور اُن کو بہتر طور پر سمجھنے، زمان و مکان کے اضافی وجود کے علم اور تخلیقی عمل کی نفسیاتی نوعیت کی تشریح نے انسانی ذہن کو پرواز کی بے مثال قوتیں بخشیں۔ آگہی کی اس تیز روشنی نے انسان کے صدیوں پرانے معتقدات اور مسلمات پر چھاپہ مارا اور انہیں پاش پاش کر دیا، اور

اُس کے عوض انسان کو اپنی ذات کا عرفان عطا کرنے کے وہ سامان بہم پہنچائے جن کی بنیاد پر وہ اپنے وجود کو قایم رکھنے کے لئے اور اپنی ذات کی نمو اور اس کے اظہار کے لئے نئی راہیں بنا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ مخصوص سماجی اور معاشی انقلابات نے آرام کی زندگی گزارنے کے مادی سامان تیار کرتے کرتے موت بھی ارزاں کر دی اور زندگی کے راستے میں کانٹے بونے کا کام بھی کیا۔ اس طرح گویا فلسفیانہ نکتہ نظر سے تھوڑی مدت میں انسان نے خیر اور شر دونوں کے سامان اس پیمانے پر بہم پہنچائے، جن کا مقابلہ ماضی میں کئی صدیوں کے حاصل سے بھی کیا جائے تو بھاری رہے گا۔ اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے اور خاتمۂ حیات ANNIHI- LATION سے بچنے کے لئے جو نئے راستے بنانے ہیں ابھی اُن کے خطوط خال واضح نہیں ہیں۔ اگرچہ یہ یقین کرنے کی گنجائش ہے کہ انسانی نسل اس چیلنج کا مقابلہ ضرور کرے گی۔ فی الحال البتہ موت کی ارزانی اور رسمی فلسفہ اور مذہب کی سرپرستی سے محرومی نے ایک تشنج اور خوف کی فضا قایم کی ہے اور بھاری تعداد میں نوجوان طبقہ جس کو قوت و حیات کی علامت اور ضمانت سمجھنا چاہیئے، ایک تردد FRUS- TATION کا شکار ہے۔ اس مختصر تشریح کی مجھے ضرورت اس لئے پڑی کہ ہمارے اربابِ فکر بالعموم صرف اس تشنج اور تردد ہی کو عہدِ نو کا آئینہ سمجھتے ہیں اور علم کے جو چراغ اس دور میں روشن رہے، اُن کی بنیاد پر نئی راہوں کو روشن کرنے کا جو لے مثال موقع اس زمانے میں انسان کو حاصل ہے اُس کو بہت ہی کم لوگ درخورِ اعتنا سمجھتے ہیں۔

نئے شعور کو سمجھنے کے لئے جو باتیں میں نے کیں، ان کا جزوی احساس بھی فکر و فن میں کئی رنگ سے وسعتیں پیدا کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس دور میں عظمت کے پھولوں کا ہار اُس سر کی تلاش میں ہے جو اس حقیقت کا مکمل عرفان رکھنے والے

دماغ کا حامل ہو۔ شاعری کسی فلسفے کے نعرے نہیں لگاتی لیکن شاعر کا جو شعور ذات شعور حیات اور شعور ماحول ہو وہ دانستہ یا نادانستہ اُس کی ہر تخلیق کی تحدید و تربیت (CONDITIONING) کرتا ہے اور یہی فلسفہ کی اہمیت ہے۔ یورپ میں ان حقایق کے جُزوی عرفان کے نتیجے میں ادب میں کئی تحریکیں نمودار ہوئیں۔ اشتراکی ممالک بالخصوص روس میں ایک برخود غلط نظام فکر سے صورت حال کو انقلابی تبدیلیوں سے بچانے کی کوشش جاری رہی اور اِن سب چیزوں کا ہمارے ملک میں بھی اثر پڑتا رہا۔ کشمیری شاعری جتنی کچھ بھی ہے پچھلے چند سال میں ان متعدد مختلف رجحانات کے کچھ عکس پیش کرتی رہی۔ یہاں ان تبدیلیوں کی تحریک کچھ تو دوسری زبانوں کے ادب کے مطالعہ سے ہوئی، کچھ بیرونی دنیا میں تیزی سے بدلنے والے حالات کے علم سے ہوئی اور کچھ مقامی سیاسی اور سماجی حالات سے گزرنے کی وجہ سے بھی۔ اس دَور کی کئی شعری تخلیقات انسان کے مضطرب اور زخمی وجود کی تصویر پیش کرتی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی اُن پر پھاہا بھی رکھتی ہیں اور اس طرح کسی نہ کسی قسم کے ایمان کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ کئی اور تخلیقات نفسیاتی اہمیت کی پیچیدہ کیفیات کی بہت ہی تہ دار تصویریں بناتی ہیں یا کسی خاص تجربے کی آئینہ داری کرتی ہیں اور زبان و بیان کے وہ گُل بوٹے کھلاتی ہیں جو قابل تعریف ہیں، کئی تخلیقات گہرے کالے رنگوں سے قنوطی تصویریں کھینچتی ہیں اور بے شک کچھ تخلیقات کسی تکنیکی عمل سے اپنے جُداگانہ، جدید یا مُنفرد ہونے کا فریب قائم کرنا چاہتی ہیں۔

اپنے یہاں میں نے کسی کو ابھی یہ کہتے نہیں سُنا کہ "نئی شاعری لوگوں سے استعفا کی آخری مثال ہے"۔ غالب رجحان ہمارے ہاں اس کے قطعاً برعکس ہے، گہرے کالے رنگوں سے قنوطی تصویریں کھینچنے والی تخلیقات ایک اہم نئے رجحان

کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ان تخلیقات کی بات چلی تو ہم اپنا مطالعہ ان ہی سے شروع کریں گے۔

حامدی کی نظموں 'انتظار' 'گریہ' 'آتشتھ' 'وہی' 'آنہ' اور 'لوٹنی' کا مطالعہ کیجئے ان میں سے پہلی چار نظموں میں سے ہر ایک میں دھند، دھوئیں اور پگ زار کی علامتیں ملتی ہیں۔ اور پانچویں نظم جل کر فنا ہونے کی تمنا پر ختم ہوتی ہے۔ کچھ مصرعے سماعت فرمائیے۔ جو مختلف نظموں سے لئے گئے ہیں۔

ڈیٹھم تسیکہ صحراو متے مینھ	میں نے ریگستانوں کی دیوانگی کو دیکھا
نبہ گڑ نی بنی بنی، وہی گھٹا کار	آسمانی گن گرج، دھوئیں کا طوفان
بُتھ پھری دھمہ لد گو پھتے غار	مُنہ پھٹ دھوئیں سے پُر غار
کاتڑہ گردے وولمت نال	بھوری گرد نے گھیر لیا ہے
وہی گھٹہ کارن وولنم نال	دھوئیں کے طوفان نے گھیر لیا ہے
وُنلہ اندر ہیہنہ آمت پان	دھند نے وجود کو گھیر لیا
ژوٹھی کجن وولھ دہ	سیب کے درختوں سے دھواں اٹھا

یہ ہمارے یہاں کے ایک ایسے شاعر کی نظموں کے کلیدی مصرعے ہیں جو نئی حسیت کا شعوری مفسر ہے۔ یہ علامتیں شاعر کی اپنی انفرادی زندگی کے تجربوں سے پیدا ہوئی ہیں یا اس نوع کے ادب کے مسلسل مطالعہ سے ذہن و زبان پر سوار ہوئیں ہیں۔ اس پر میں کوئی فیصلہ نہیں دینا چاہتا۔ مگر میں اپنے طرز فکر کی خوبی یا خامی کو یہ کہہ کر عریاں EXPOSE ہونے سے نہیں بچا سکتا کہ مجھے ان ساری نظموں کو یکے بعد دیگرے پڑھنے کے بعد اپنے ایک ترقی پسند دوست کا یہ مصرعہ بے ساختہ یاد آیا "میہ وچھ خوابیس اندر لینن ڈول وایان" میں نے خواب میں لینن کو ڈول بجاتے دیکھا۔ ان سبھی نظموں میں "طلب" ظاہر ہے۔ مگر

'امید' ناپید ہے۔ مذکورہ مصرع اور اس قسم کے دوسرے سیاہ مصرعے نکال لیجئے تو ایک اضطراب و آرزو کی کیفیت باقی رہتی ہے جو صحت مند ہے۔

حامدی کی نظموں میں عام طور پر یک رنگی اور عدم تنوع MONOTONY کا احساس ہوتا ہے لیکن اس عدم تنوع MONOTONY کی خوبی یہ ہے کہ کسی حد تک یہ ایک الگ آواز کی حیثیت سے پہچانی بھی جا سکتی ہے۔ اس کی نظموں میں ایک اور بات، جس کی میں کوئی تاویل نہیں کر سکا یہ ہے کہ اس کی بیشتر نظمیں واحد متکلم مونث کی زبان میں کہی گئی ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے۔

محی الدین گوہر کی نظم 'نور' بھی مرنے کی دعائیں مانگتی ہوئی ختم ہو جاتی ہے

مئے نیتِ تڑہ واپس	تو مجھے لوٹا لے
یہ تُوری گڑھ ہا	میں واپس جانا چاہتا ہوں
حُقیقتس مثنز	حقیقت کی طرف
حُقیقتس مثنز	حقیقت کی طرف

اس نظم کا یہ ٹکڑا بھی قابل غور ہے:

تُھے مئے کریکھ نج	پیدا ہوتے ہی جو میں چیخا
تھے دژکھ یَب	تو میرے منہ میں پستان ٹھونس دیئے گئے
مئے اس تھوپ زن	مجھے چپ کرنے کے لئے
مکری بہ کوڑ ہس	جیسے مجھے مار ڈالا گیا ہو

مزید مثالیں دینا باعث طوالت ہوگا۔ لیکن اس نوع کی تخلیقات میں، جن میں کرب، اعصابی تناؤ اور قنوطی تصویر کشی کو نئی حسیت کا مظہر فرض کیا ہے موتی لال تاز کی کھوش کھودر تترائے' اور دو پریر مکھن لال کنول کی نظم اعتراف سجود سیلانی کی نظم تریش اور اکثر نئی غزلیں شامل سمجھی جا سکتی ہیں کچھ لوگ

ایسی تخلیقات کو نئے شعری مزاج کے ادراک کی پیداوار سمجھنے کی بجائے دوسری زبانوں بالخصوص اردو کی اسی قسم کی تخلیقات کے فیشن سے مرعوب ہونے کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ میں بڑی حد تک اُن لوگوں سے متفق ہوں۔ درد و کرب کا احساس ہر زمانے کا حقیقی احساس ہے۔ اور اس زمانے کی یہ امتیازی شان ہے۔ عصر حاضر کے انسان کے صد پارہ وجود کی مقابلتاً اچھی مثالیں ہمارے اکثر شاعروں کی تخلیقات میں ملتی ہیں۔ راہی کی نظم "قعر دریا سلسبیل" اس کی ایک اچھی مثال ہے اور بھی متعدد نظمیں ہیں جن میں سے نمونے کے طور پر حامدی ہی کی نظم "سونتھ" محی الدین گوہر کی "اُنسی" سجود سیالوی کی "آنش" اور "ایتراف" پیرنیر کی "لوتی" چمن کی "بُتھ پٹھکی مُتھ" کا بھی نام لیا جا سکتا ہے جو مقابلتاً کامیاب نظمیں ہیں۔

حالیہ شاعری کے کچھ اور رجحانات بھی قابل غور ہیں۔ مثلاً یہ کہ SEX کی اہمیت کا عرفان حاصل کر کے کچھ نظمیں لکھی گئی ہیں جو انسانی زندگی میں SEX کی اہمیت اور کیف وصل کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ جرأت مندی سے ...د کی سنجیدہ، ترددار اور لطیف انداز میں بات ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں نادم کی "نابد تہ بٹھ وَن" اور راہی کی "تخلیق" کا ذکر کروں گا۔ ان نظموں کا لہجہ الگ الگ ہے۔ نادم کی نظم مشاہدہ کے طور پر پیش ہوئی ہے۔ اور راہی کی نظم تجربہ کے طور پر نادم استعاروں اور امیجری کے ذریعے مناسب ماحول تعمیر کرتا ہے اور پھر دلو مالائی تلمیحات کے ذریعے سیکس کی دائمی بلکہ ابدی اہمیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ انفرادی زندگی کی بقاء کے لئے وصل اور نسل کی بقا کے لئے حمل دونوں کی طرف اشارہ ملتا ہے اس لئے اس نظم میں شباب کی سرمستی پر بلیغ تر احساس حیات غالب ہے۔ اس نظم کی پُرکاری ایک وسیع آتش گل کی دنیا کی سیر کراتی ہے۔

نادم کا ڈکشن کے معاملے میں کوئی حریف نہیں ہے اس کی بارگاہ میں الفاظ

تشبیہات، استعارات، پیکر اور تلمیحات ہمیشہ سربسجود رہتے ہیں لیکن نادم تخلیقی عمل کی مصروفیت میں اپنے ان غلاموں کی کبھی کبھی بلا اجازت در اندازی کی بھی زیادہ پرواہ نہیں کرتا۔ اس معاملے میں راہی زیادہ محتاط ہے۔ اس نظم میں دو مصرعوں کی طرف توجہ دلاؤں گا۔ "کھِرِ پتجرِ چھُہ وُژھمژ شیشہ مانیا" (ٹھنڈے برف کا تودا پھسل کر اتر آیا ہے) اور میرے خیال میں اس نظم کے آتش فشانی میں بلا اجازت داخل ہوا ہے۔ اسی طرح "چھلہ چھانگر گیہ واوس زلفن" کا مصرعہ اُس بام سے پر تھوڑی سی دھول بکھیر دیتا ہے جو اس کا سیاق و سباق ہمارے ہونٹوں سے لگا دیتا ہے۔

تخلیق، کیف وصال کی ایک منفرد تصویر ہے، اس کا خالق کبھی ہمیں الفاظ کے صوتی حسن سے متحیر کر دیتا ہے۔ "نرن اُمس یشاوی پوشہ نرمی" اور کبھی پیکر تراشی کا جادو آزماتا ہے "مے دامہ پژان چھا یہ نارہ آگر"۔ اس طرح کے ایک انفرادی تجربہ کی پُرزور اور بے باک تصویر روایات کی قیود سے آزاد ہو کر ہی ممکن ہو سکتی ہے اور ان دونوں نظموں میں، موضوع کے انتخاب اور طرز تخلیق TREATMENT دونوں میں اُس علم کی روشنی کا اثر ملتا ہے جو انسانی فطرت کے اسرار کو بے نقاب کر رہا ہے۔ اور اسی لئے ان کو نئی آگہی کی دین سمجھنا چاہیئے۔ سیکس سے متعلق اجازت ہو تو اپنی نظم "تصرف در" کا بھی نام لوں۔

ایک اور نیا رجحان علامتوں کا بہتر اور زیادہ تر استعمال ہے۔ اس میدان میں کم سہی لیکن کچھ اچھے پائے کا کام ضرور ہوا ہے۔ اکثر علامتیں واضح ہیں یعنی بالکل ذاتی نوعیت کی نہیں ہیں۔

راہی کی نظم "پے چھُہ ظلماتہ وُزان" میں ذہن کے جنگل میں دیکھا گیا باز موت کی علامت ہے اور اس نظم میں بعد میں ہینگر سے لٹکتی ہوئی بلی سیاہ کنواں، صدف اور اس طرح کی کئی اور علامتیں ہیں۔ یہ ایک کامیاب نظم ہے۔ اسی طرح راہی ہی

کی "قعرِ دریا سلسبیل" میں ایک بچہ جس کا کھلونا ٹوٹ جاتا ہے، انسان کے شکست خواب کی علامت ہے "یقرار" نظم میں حبشی، ہجوم وغیرہ علامتیں ہیں۔ "آدم کی خاکی ٹاٹھ" اور "زُنّتہ" عنوانات کے تحت لکھی گئی مختصر نظموں میں متعدد علامتیں ملتی ہیں۔ ان کی ایک تجرباتی اہمیت یہ ہے کہ ان میں سے اکثر کا انتخاب ناقابلِ اعتنا اور حقیر سمجھی جانے والی چیزوں سے کیا گیا ہے۔ سڑک پر پڑا ہوا پرانا جوتا، پرانی ہانڈی، آئینے کا ٹکڑا، جھونپڑی، گھاس کا تنکا اور اس طرح کی بہت ساری علامتیں ہیں۔ اسی طرح مثلاً حامدی کی کچھ علامتوں کا ذکر ہوا ہے جو زندگی کی گھٹن کا احساس دلاتی ہیں۔ کامل کے کلام میں جنگل، شاہراہ، نیلہ ناگ اور اس طرح کی علامتیں ہیں، جو حیات یا سفرِ حیات کی طرف توجہ دلاتی ہیں، بالخصوص اُس کی "جنگل" ایک خوبصورت نظم ہے۔ جس میں اس علامت کو کئی پہلوؤں سے استعمال کر کے ایک اچھی فضا قایم کی گئی ہے۔ کامل بھی کئی دیومالائی علامتیں استعمال کرتا ہے۔

علامتوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ مجرد خیالات کو ایک ٹھوس شکل دے کر ہماری جبینِ نیاز کے لئے مسجود فراہم کرتی ہیں اور ہمارے ذہن کو ایک ایسی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ ہم نماز لے حضور از من نیاید" کی شکایت نہیں کر سکے۔ اس عمل کا ایک اور پہلو ہے۔ کوئی لفظ سن کر یا پڑھ کر جو تاثر ہم عادتاً لے لیتے ہیں۔ اس کو ہم معنی کہتے ہیں۔ لیکن اگر ہر لفظ کو اس مجبورانہ معنی سے قطع نظر یا اس کے ساتھ ساتھ اس کی صوتی کیفیت اور اس کی تمام دوسری ممکن متعلقات - REFE RENCES کے ساتھ قبول کیا جائے تو یہ اور بھی کئی کام دے سکتا ہے۔ اس صورت میں پھر ہم مجرد خیالات کو علایم سے "ٹھوس" بنانے کی بجائے، موت و آہنگ وغیرہ سے اپنے مشاہدات یا محسوسات کو مقابلتاً زیادہ تجریدی (ABSTRACT) صورت میں پیش کر سکتے ہیں۔ مجردات کا احاطہ کرنا، انسانی ذہن کی ارفع ترین

منزل ہے اور فلسفہ اور علم الحساب کی زبان اس کا بہترین ثبوت ہے، لیکن فن کی تخلیق میں جب اس صلاحیت سے کام لینے کی کوشش کی جائے تو دو مشکل منزلیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس عمل میں تھوڑی سی بھول سے قدم لایعنیت کی سرحد تک پہنچ جاتے ہیں اور دوم یہ کہ اس سفر میں ہم سفر دُور دُور تک نظر نہیں آتے تو دِل اُکتا جاتا ہے۔ یہ تمہید اس لئے بھی باندھنا پڑی کہ اس کے بغیر سنتوش کے بعض تجربات کی اہمیت کو شاید سمجھا نہیں جا سکتا مثلاً اس کی نظمیں "راتھ" اور "کروکاما وچھس اندہ وند دِموچاک"۔ سنتوش کی ایسی نظموں میں مذکورہ دونوں قسم کی مشکلات کا بھی احساس ہوتا ہے۔ نادم کی نظم موت اور کامل کی 'گنگہ باز' جیسی نظموں کو پرکھنے کے لئے بھی اس طرز فکر سے شاید مدد مل سکتی ہے لیکن یہ سب میرا اندازہ ہے اور اس معاملے میں، میں کوئی آخری رائے نہیں دے سکتا۔ سنتوش کے بارے میں یہ بھی عرض کروں کہ دیدہ دلیری اور بے باکی سے نئے تجربات کرتے ہوئے وہ یہ بات بھول جاتا ہے کہ روایت سے بغاوت کرنے کے لئے پہلے روایت کا مکمل عرفان اہم ہے۔ اسی لئے شاید اُن کی کئی نظموں میں کئی الفاظ بُری طرح کھٹکتے ہیں۔

الفاظ کے غیر محتاط استعمال کا ذکر آیا تو میں پھر لفظوں کے سب سے بڑے نباض اور جادوگر نادم کا ذکر کروں گا۔ اُس کی نظم "ژور وکھ ژور افسانہ" جو آئن سٹائن کے نام نذر کی گئی ہے، میرے خیال میں آرٹ کا ایک نادر نمونہ ہے۔ یہ اس لئے بھی اہم ہے کہ اس میں زمان و مکان کے اضافی وجود کے سائنسی مبحث کا ایک تاثر خوبصورت علامتوں سے پیش کیا گیا ہے کہ زمان و مکان الگ الگ حیثیت سے محض پرچھائیاں ہیں اور ان دونوں کا اختلاط ہی کچھ حقیقت کا حامل ہے میں راہی کی نظموں میں "قعر دریا سلسبیل" کو سب سے کامیاب نظم سمجھتا ہوں اور نادم کی نظموں میں اس نظم 'ژور وکھ ژور افسانہ' کو، لیکن اس نظم کے آخری

بند کا تیسرا شعر بھی سیاق و سباق میں اپنی نشست کے لحاظ سے اپنے خالق کی لاابالی طبیعت کا شاکی ہے۔

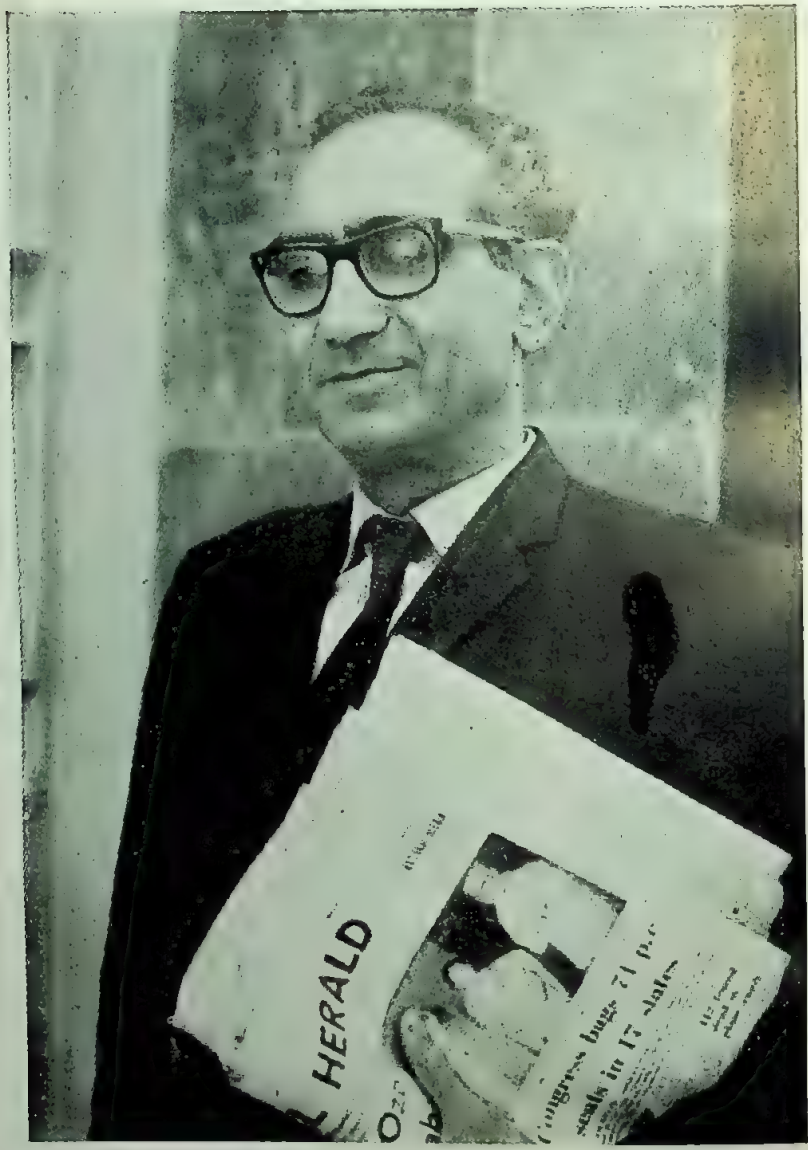
فنی تجربات کی بات ہو رہی ہے تو اس میں سفید نظم کا ذکر بھی ہونا چاہیئے یہ فارم ہمارے ہاں نیا ہے اور اس کی مثالیں بھی کم ہیں۔ اس زمرے میں راہی کی "اکھ شبیہہ" اور "یقرار" کو شامل سمجھنا چاہیئے اور آپ اجازت دیں تو راقم الحروف کی چند نظموں (جو اسی عنوان کے تحت چھپی ہیں) کو بھی اس میں شامل سمجھوں۔ ابھی اس فارم کے متعلق کھل کر بات نہیں کی جا سکتی ہے۔ ابھی تو ہم اپنی غزل کو ردیف کے بھوت سے بھی چھٹکارا نہیں دلا سکے ہیں۔ کسی کی دل آزاری مقصود نہیں ہے لیکن کامل کا یہ دعویٰ کہ اس نے ایک شعری مزاج کا تجربہ کیا ہے جس کو قبولِ عام کی سند حاصل ہے۔ اس معنی میں بھی صحیح ہے کہ مردّف غزلوں کا ایک ڈھیر لگ رہا ہے۔ جن کا صرف ایک ہی مصرف ہے کہ وہ مقابلتاً زیادہ آسانی سے شاعر کو یہ دھوکہ دینے میں کامیاب ہو جاتی ہیں کہ وہ کچھ کہہ پایا ہے۔ نئے شعور کی بات کرتے ہوئے اس رجحان پر بھی غور کرنا چاہیئے۔

میں نے پچھلے چند سال کے شعری سرمائے کا مکمل احاطہ نہیں کیا ہے ایسا کرنا ممکن بھی نہیں تھا۔ چند نمایندہ تخلیقات کے کر بعض رجحانات کا ذکر کیا ہے جو میرے خیال میں نئے شعور کی پہچان کے سلسلے میں اہم ہیں اور اب میں پھر نئے شعور کی حد بندی سے متعلق اپنے پہلے بیان کی طرف آکر اپنے ادیبوں اور شاعروں سے نہیں، نئی حسیت کے شعوری مفسروں کی توجہ چاہتا ہوں۔ نئے شعور کی تعریف میں میں نے کہا کہ اس کے دو خاص عناصر ہیں۔ ایک وہ آگہی جس کی مدد سے ہم اپنے آپ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں اور اپنے ماحول پر زیادہ کامیابی سے غالب آ سکتے ہیں اور دوسری وہ خارجی صورت حال جس سے موت کی ارزانی ہوئی۔ انفرادیت کی اہمیت کا احساس

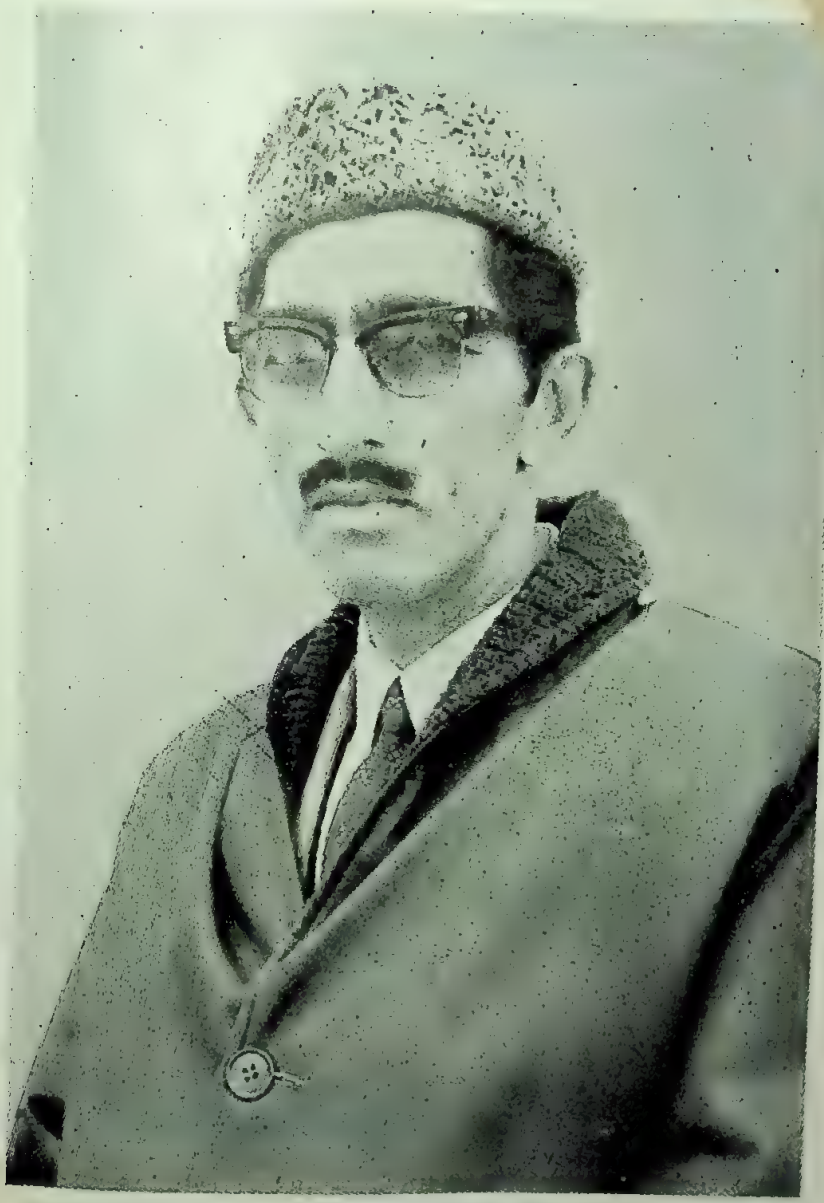
بھی) ہوا اور ساتھ ہی بحران ذات بھی ہوا۔ اور بحران ذات پیدا کرنے میں اس علم و آگہی نے بھی ایک طرح سے مدد کی کیونکہ اس نے معتقدات اور مسلّمات پر سے ہمارا ایمان اُٹھا دیا۔ میں نے یہ بھی اشارہ کیا تھا کہ اس علم و آگہی کی روشنی میں، زمین پر انسانی زندگی کی بقا کو ممکن بنانے کے لئے نئی راہیں روشن ہو سکتی ہیں، یہ الگ بات ہے کہ اب عام معنی میں نظریات بنا کر انہیں ہمارے شعور پر ٹھونسا نہیں جا سکتا ہے، آپ یہ مان لیجئے کہ دورِ حاضر کے انسان کے سر پر تلوار لٹک رہی ہے اور دروازے پر قیامت کھڑی ہے اور اس کو بچانے کیلئے معتقدات کی پناہ گاہ بھی مہیا نہیں ہے تو کیا اس کا ردِ عمل صرف یہ ممکن ہے کہ اُس کو اچھل کر لٹکتی ہوئی تلوار سے اپنا سر کاٹ ڈالنا چاہیئے یا جب تک یہ تلوار اُس کے سر پر گرتی ہے، جب تک سانس لیتے رہنا اور اگر ممکن ہو تو اس کی زد سے بچ نکلنے کی کوشش کرتے رہنا چاہیئے۔ میں آپ کو اس سوال کا جواب نہیں دوں گا کیونکہ اس کا انحصار آپ کے شعورِ حیات پر ہے۔ آج کا آدمی اور خاص کر فن کار جو باہر سے اندر کی طرف سفر کر رہا ہے۔ تو کیا یہ اس لئے کر رہا ہے کہ یہ در اندازی کر کے اندر سے تخریب کاری کا سلسلہ شروع کرے تاکہ باہر سے سر پر لٹکتی ہوئی تلوار آسانی اور زیادہ کامیابی سے اپنا کام کر سکے۔ عہدِ حاضر نے آپ کو انفرادیت پسند بنایا ہے تو زہے قسمت! یہ دولت اُس دُنیا میں آپ کو نہیں مل سکتی تھی جو باہر سے اخلاقی اور روحانی قدریں لاکر (جن کو اکثر آپ محروم قدریں اور اعلےٰ قدریں جیسے الفاظ سے یاد کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ سب سے بڑی قدامت پسندی ہے) آپ پر لاد دیتی تھی جو ظلِ الٰہی، سماج، قوم غرض کسی بھی چیز کو اپنی اپنی باری پر آپ کا خدا بنانے پر تیار تھی۔ سوائے ایک چیز یعنی "آپ" کے۔ اب آپ جو اپنی انفرادیت کی بازیافت چاہتے ہیں تو آپ خارجی دنیا کی واقعی ہیبت ناک صورت حال کا جواب

فطری جذبۂ خوف کے غلو (EXAGARATION) سے دیگر خودکشی کیوں کیے جا رہے ہیں
آپ کی یہ صدیوں کی تلاش کی ہوئی محبوبہ جو بقائے حیات کی واحد ضامن ہے، رُخ
سے پردہ سرکانے لگی ہے تو آپ اپنے تابِ نظر کو کھائے کیوں جا رہے ہیں۔ آپ اس
آشوب زمانہ میں اگر کچھ اور کرنے کی ہمت نہیں رکھتے تو کم سے کم اپنے تخریب
ذات (SELF - DESTRUCTION) کے عمل کو تیز نہ کیجیے۔ آپ اپنے اندر
کے انسان کو پہچاننے اور پا لینے کی جو کاوش کر رہے ہیں۔ وہ مبارک ہے۔ لیکن یہ تو
خود شناسی، عرفان ذات کی منزل ہوئی۔ آپ ایک قدم آگے چل کر خود پسندی، احترام
ذات کی بات کرنے میں کیا مشکل پاتے ہیں۔ میں جانتا ہوں کہ سکون دلانے والی عہدِ
پارینہ کی تمام مسکرات بے کار ہو گئی ہیں۔ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ آپ کا کرب بہت
تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ میں یہ بھی یقین کر لیتا ہوں کہ آپ مرنا
نہیں چاہتے ہیں۔ آپ جو چلا چلا کر خواہش مرگ کا اظہار فرماتے ہیں۔ یہ آپ کے
دبے ہوئے عشقِ حیات کی پکار ہے۔

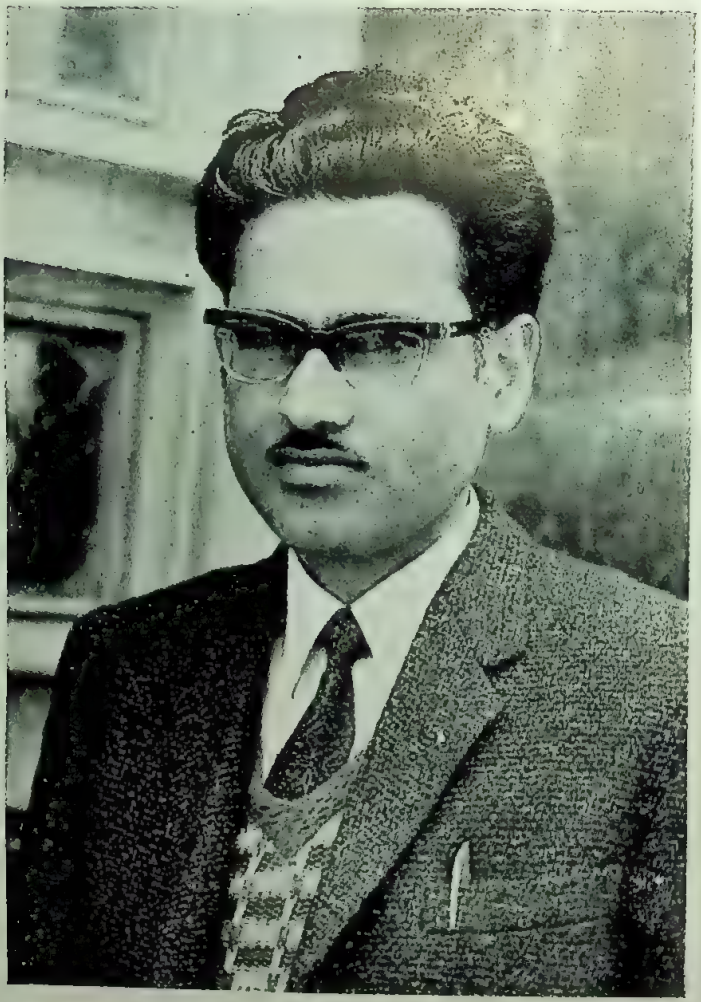
کشمیری زبان کے اکثر شاعر (ماسوائے اُن کے جو پروپیگنڈا کی خطرناک آندھی
سے لڑکھڑا رہے ہیں) بھلے ہی کسی صحت مند فلسفۂ حیات کو شعوری طور نہ
اپناتے ہوں۔ اُن کا شعورِ حیات مجموعی طور صحت مند ہے۔ وہ زندگی سے
اب بھی محبت کرتے ہیں۔ اور سیکس کے تعلق سے لکھی گئی نظمیں "نابدتہ بٹھ وین"
"نادم" "تخلیق" "راہی" "تیمبر زل" "کامل" "یمبر زل"، فراق "تصرف در" عازم وغیرہ اس
کا ثبوت ہیں۔ ہمارے شعراء کی اکثر و بیشتر تخلیقات بھی اس شعورِ حیات پر دلالت
کرتی ہیں اور اس میں جہاں کہیں بھی خامی نظر آتی ہے۔ وہ احترام ذات کے فلسفہ
کا مکمل شعور نہ ہونے کا نتیجہ ہے۔ اُن لوگوں کا شعورِ حیات جاندار ہے اور وہ اس
سسکتی دنیا کے لئے آبِ حیات کا چشمہ بن جائیں گے۔ (باقی صفحہ نمبر ۱۴۰ پر)



جگن ناتھ آزاد

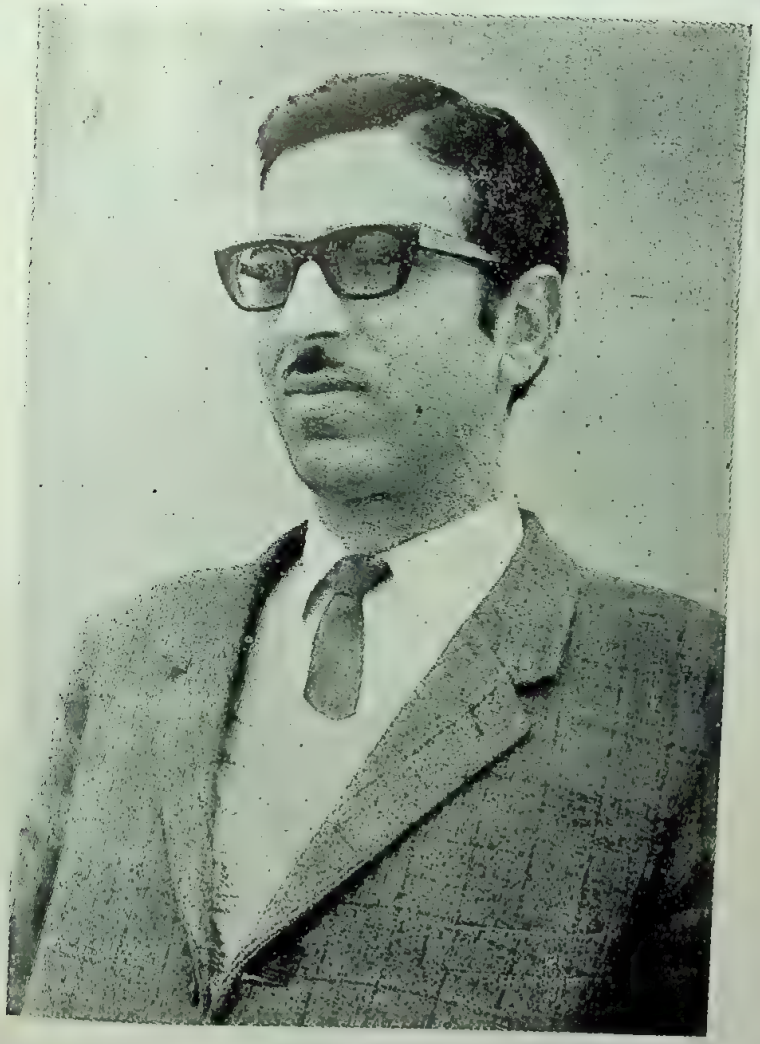


پروفیسر عبدالرحمان راہی

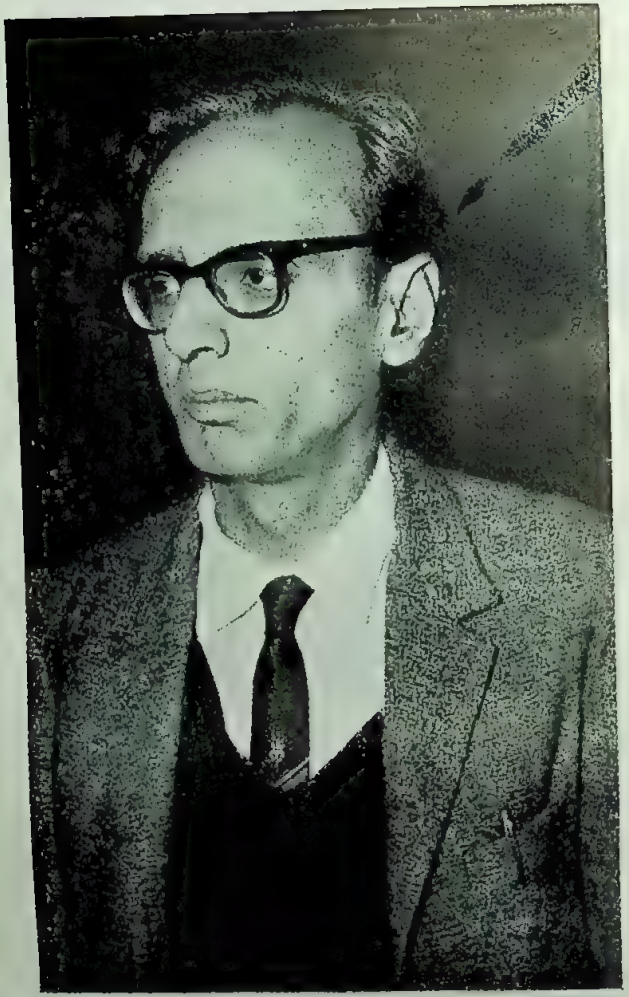


مُظفر عازم

سیمینار کے دو منظر



حامدی کاشمیری



ڈاکٹر محمد حسن

ڈاکٹر شکیل الرحمان

C. P. SABHA MEPHALLA
LIBRARY
No .....
Date.....
JAMMU

شکیل الرحمان

تنقید کی نئی جہتیں؟

۱

میں ادبی تنقید کو ایک پیچیدہ تخلیقی عمل سمجھتا ہوں۔ ادب کا ناقد تخلیقی فن کار ہے اور ادبی تنقید تخلیقی آرٹ۔ میں یہ بات "تخلیقی عمل" سے مرعوب ہو کر میں کہہ رہا ہوں، ناقد کی بصیرتوں اور قوتوں کو تخلیق کا نام اس لئے نہیں دے رہا ہوں کہ خدانخواستہ میں "تخلیقی عمل" سے خوف زدہ ہوں یا مختلف عہد میں کچھ شاعروں اور ادیبوں کی تنقید اور طنز اور نقادوں سے متعلق اُن کے خیالات سے مرعوب ہوں، میں شمس الرحمان فاروقی کی طرح یہ نہیں سمجھتا کہ جو لوگ احساس کمتری کے شکار ہوتے ہیں، تنقید کو تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔ میرے لئے اس بات میں بھی کوئی صداقت نہیں ہے کہ ناقد قاری کا رشتہ فن کار سے قایم کر کے خود ختم ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناقد کے قاری دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک قاری وہ جو فن کار کے جمالیاتی اور حسیاتی تجربوں اور بصیرتوں کو ناقد کے ذریعہ، ناقد کے اپنے جمالیاتی احساس

اور حسیاتی کیفیتوں کے ساتھ حاصل کرتا ہے اور دوسرا وہ جو خود ناقد کا قاری ہوتا ہے، ناقد کے خیالات اور تصورات، اس کی علمی تلاش و جستجو اور تحقیق، اس کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات، باطنی کشمکش اور تصادم، اضطراب یا اضطراری کیفیت اور اس کے جمالیاتی تجربوں سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کے الفاظ کے پیکروں کو اپنے احساس سے ہم آہنگ کر کے نئی بصیرت حاصل کرتا ہے، ذہنی اور جمالیاتی طور پر خود کو بیک وقت مختلف لمحوں میں پاتا ہے، اپنی جمالیاتی حسن کو تسکین دیتا ہے۔ جمالیاتی مسرت حاصل کرتا ہے۔ فن کار سے زیادہ "فن کار ناقد" کا قاری بن جاتا ہے۔

میرے نزدیک ناقد کا تخلیقی کرب بہت اہمیت رکھتا ہے، ایک فنی تخلیق کو نئی فنی تخلیق کی صورت دینا، ایک جلوے میں ہزار جلوے دیکھنا اور دکھانا، جمالیاتی تجربے کو اپنی فکر و نظر، اپنے جذبے اور احساس سے ایک ساتھ کی ڈائی منشن پیدا کرنا، جمالیاتی تجربے کی گہرائی تک جانا اور باطن میں سفر کرتے ہوئے ان تجربوں کو زیادہ معانی خیز بنانا اور خلق کی ہوئی شے سے زیادہ جمالیاتی طور پر لطف اندوز کرنا بلاشبہ تخلیقی عمل ہے۔ تخلیقی کرب سے صحیح تنقیدی بصیرت پیدا ہوتی ہے۔

ناقد کی شخصیت بھی تخلیقی شخصیت ہوتی ہے۔ اس کی باطنی شخصیت اور اس کے لاشعوری آرکی ٹائپس، اس کے بنیادی رجحانات کی تشکیل کرتے ہیں اور باطنی شخصیت کی تشکیل اور ترتیب، ماضی اور اس کی اعلیٰ اور اچھی روایات، انفرادی اور اجتماعی شعور اور لاشعور، معاشرہ اور ماحول، خود اس کے اپنے تخیل، احساس حسن، وسیع مطالعہ، درون بینی اور تصورات سے ہوتی ہے۔ جب وہ تنقید کے لئے کسی موضوع کو پسند کرتا ہے تو اس میں اس کے جمالیاتی لاشعور اور شعور دونوں کو

دخل ہوتا ہے۔ تاریخ اور تہذیبی اور معاشرتی قدروں کی روح کی روشنی کو اپنے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنا اور اپنے پورے نروس سسٹم میں انہیں جذب کر لینا، تخلیق کو نئی تخلیق کی صورت دیکر سوچ کو زیادہ حساس بنا دیا۔ انسانی ادراک کو وسیع کرنا اور ایک تصویر سے کئی تصویروں کا امیج پیدا کر کے ایسے ڈائی مشن اُبھارنا جن کی خبر خود تصویر کے خالق کو نہیں، تخلیقی عمل ہے، فن کاری ہے وہ تر لوک بھی ہے یعنی تخریب کار، وشنو بھی ہے یعنی محافظ اور برہما بھی ہے یعنی خالق وہ اپنے وجود میں ان تینوں کی خصوصیتوں کو اُبھارتا اور جگاتا ہے، اس کی تیسری صورت، یعنی برہما کی صورت بہت کم سامنے آئی ہے اور شاید اسی وجہ سے اس بات کی سچائی پر کم سوچا گیا ہے۔

اردو ادب میں اُس "ادبی تنقید" کو اہمیت دی گئی ہے جس کی بنیاد میکانکی تجزیے پر ہے، جو چند بندھے ٹکے اصول اور قوانین پر چلتی ہے جو معلومات اور ہنرمندی کی ضرورت پر زور دیتی ہے، جو نظرئے کو نظرئے کے لئے قبول کرتی ہے جو مفاہیم کے حاشیوں تک بھی مشکل سے پہنچتی ہے، ایسی بات نہ ہوتی تو سید احتشام حسین کو اتنی اہمیت حاصل نہیں ہوتی۔ اُردو تنقید کا ارتقاء تنقیدی اصول اور نظرئے تنقید کی ضرورت اور ادبی تنقید کے مسائل اور اس قسم کے دوسرے موضوعات پر جو کتابیں لکھی گئی ہیں اور جو مضامین لکھے گئے ہیں ان کا مطالعہ ان باتوں کو واضح کر دے گا۔ ناقد کی ناقدانہ صلاحیتیں، تخلیقی صلاحیتیں ہیں۔ جب ادبی تنقید کو تخلیقی فکر اور تخلیقی عمل سے دور کر دیا گیا تو ادبی تنقید کی صورت اتنی دلچسپ اور ایسی پُرکشش بن گئی کہ معلّم اور پروفیسر صحافی اور ایڈیٹر اور افسانہ نگار، ریڈیو پروڈیوسر اور فلمی شعراء اکادمی کے اہل کار، سیاست دان اور منسٹر سب ادب کے ناقدین گئے۔ پہلے

ناقد پھر کچھ اور والی بات نہیں تھی، پہلے کچھ اور پھر ناقد والی بات تھی۔ یہی پیشہ ورانہ اور صحافیانہ، سیاسی، شاعرانہ اور منہ کا مزہ بدلنے والی تنقید اس وقت اردو تنقید کی تقدیر بنی ہوئی ہے۔ اشتراکی نقادوں نے لکنت کی ایسی دوا ایجاد کی کہ ہر شخص بولنے لگا۔ صاف صاف، ایک ہی جیسی باتیں سنانے لگا۔ یونیورسٹی کے پروفیسر نے کہا "تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری کو سیاسی شعور کی روشنی دکھائے"۔ ایک منسٹر نے ایک جلسے کا افتتاح کرتے ہوئے یا کسی محقق ناقد کی کتاب کا دیباچہ لکھتے ہوئے فرمایا "نقادوں کا فرض ہے کہ وہ شاعروں کو بتائے کہ ملک نے سیاسی طور پر کس طرح ترقی کی ہے اور کتنی ترقی کی ہے، بھاکڑا ننگل ڈیم سے زندگی میں کیسی تبدیلیاں آئی ہیں" دونوں باتوں میں کوئی فرق نہیں ہے اور شاید آپ کو اس بات کا علم ہو کہ اردو کے ایک ناقد نے تعمیری ادب کی بنیاد رکھی اور ایک "ذمہ دار" اور "وفادار" ناقد کی حیثیت سے بھاکڑا ننگل کی اہمیت شاعروں کو سمجھائی۔ یونیورسٹیوں اور کالجوں میں معلّم نقادوں کی تعداد جس تیزی سے بڑھ رہی ہے اس سے ادبی تنقید کے لئے خطرہ بڑھ گیا ہے لیکن سب سے زیادہ خطرہ تعلیم کے معیار کو ہے۔

میں یہ کہہ رہا تھا کہ اردو تنقید میں ادبی تنقید کی تخلیقی اہمیت اور اس کی جمالیاتی قدروں کا احساس پیدا نہیں ہوا ہے۔ میکانکی تجزیے ہوئے ہیں، نظریوں کی اشاعت ہوئی ہے۔ بندھے ٹکے اصول اور فارمولے پیش ہوئے ہیں چند ضروری معلومات، غیر ضروری بھرکیلے اقتباسات، ذاتی حملے، چھیڑ چھاڑ، حریفانہ جذبے کا اظہار، احساسِ ناکامی کی تلافی، سپاٹ اور بوجھل اسلوب، انتہائی شاعرانہ لفاظی، یہ کائنات ہے اردو تنقید کی، جس تنقید نے آرٹ کے پُراسرار عمل کا تجزیہ نہ کیا ہو، جس نے آرٹ کی جمالیات کو پیش نہ کیا ہو، جس نے آرٹ کے ڈائی مشن نہ پائے

ہوں، خلق کئے ہوئے عناصر اور حقائق کی قوتِ حرارت اور تھرمل ایمیجز کی باطنی کیفیتوں کو نہ سمجھا ہو۔ ہم کس طرح یہ کہیں کہ اس تنقید کے بھی کچھ ڈائی منشن ہیں۔

اب کچھ لوگ دبی زبان سے یہ کہنے لگے ہیں کہ ادبی تنقید کم درجے کا تخلیقی عمل ہے یعنی اس کی اہمیت کا احساس آہستہ آہستہ ہو رہا ہے۔ پوپ، چیخوف ٹینی سن اور فلابیر کے لطیفوں سے بات آگے پہنچ چکی ہے ادبی تنقید تخلیق ہے ——— ادبی تنقید کم درجے کی تخلیق ہے اور ادبی تنقید کو تخلیق کا درجہ دینے والے احساس کمتری کے شکار ہیں۔ یہ تینوں خیالات قابل غور ہیں۔ ان پر تبادلۂ خیال ہونا چاہیئے۔

جب ناقد تخلیقی فن پارے کو قوتِ حرارت (HEAT ENERGY) میں تبدیل کر دیتا ہے اور بصیرت، ساد، حرارت، لمس اور سماعت کے پیکروں کو اپنے احساس اور جذبے اور اپنے پھیلے ہوئے لاشعور اور داخلی کیفیتوں میں جذب کر کے اپنے پیکرِ حرارت اور پیکرِ لمس سے کام لیتا ہے تو ادبی تنقید میں تیسرا ڈائی منشن (THIRD DIMENTION) (یعنی گہرائی) زیادہ واضح ہو جاتا ہے، ناقد جب اس سے آگے بڑھ کر فن کار کے ایک تجربے کا رشتہ بہت سے گمنام سطحوں کے تجربوں سے پیدا کر دیتا ہے اور ایک سچائی کے جلوے سے کئی سچائیوں کے حسن اور جلوؤں کو اُجاگر کر دیتا ہے تو ایک طرف چوتھا ڈائی منشن بھی واضح ہوتا ہے اور دوسری طرف ایک بلند تخلیقی فن کار بن جاتا ہے، ایسے لمحوں میں وہ کس طرح احساسِ کمتری کا شکار ہوگا اور اس کی تنقید کم درجے کی تخلیق کس طرح ہوگی، سمجھ میں نہیں آتا۔

اُردو تنقید میں شعر فہم، شاعر فہم اور اسلوب شناس بہت کم ملتے ہیں۔ اُردو

کے نقاد تعریف (APPRECIATE) کرنا نہیں چاہتے، تعریف کرنا آسان نہیں، اُردو نقادوں کی تعریف تذکرہ نگاروں کے "چہ خوب" اور مشاعروں کی واہ واہ قسم کی چیز ہے۔ تعریف کرتے ہیں تو شاعری کی اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں یا ایسی غیر ضروری باتوں کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں جن کی ضرورت نہیں ہوتی، ایسے اشعار مثال کے لئے پیش کرتے ہیں جو انتہائی سطحی اور ہلکے ہوتے ہیں اور شکایت کرتے ہیں تو ان کے لفظوں کے مُنہ میں کف آجاتا ہے۔ ہر لفظ ہانپنے لگتا ہے۔ تعریف کرنا آسان کام نہیں ہے، تخلیقی فن پارے کی بہتر قدروں کے شدید احساس ہی سے صحیح تعریف ہو سکتی ہے۔ تنقیدی کم فہمی کی وجہ سے تعریف کرنا بھی ادبی تنقید میں ایک مشکل کام ہوتا ہے اور نقادوں کے احساسِ جمال، قدروں کے احساس، مطالعہ اس کی دروں بینی اور ذہن اور وجدان کی روشنی کی خبر اسی لمحے مل جاتی ہے جب وہ کسی فن کار کی تعریف کرتا ہے۔

جدید اُردو تنقید میں "تعریف" اور "شکایت" دونوں کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، سید احتشام حسین، علی سردار جعفری، عبادت بریلوی، ممتاز حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، اختر اورنوی، خلیل الرحمان اعظمی، شمس الرحمان فاروقی اور وحید اختر کے مضامین اور ریویوز میں بہت سی مثالیں موجود ہیں، انہیں تنقید کا نام دینا غلط ہے، مغربی نقادوں میں تعریف کرنے کی بڑی اچھی صلاحیتیں ہیں لیکن پچھلے کئی برسوں سے یہ محسوس ہو رہا ہے کہ وہ بھی ادبی تنقید کو بازی گری سمجھے ہوئے ہیں۔ اگرچہ نئی حسیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی عمدہ کوشش ہوئی ہے، اس کے باوجود اچھے جریدوں اور رسالوں میں ایسے مقالے اور مضامین شائع ہو رہے ہیں جن کے متعلق یہ کہنا شاید درست ہے کہ یہ نقاد قاری کو فریب میں مبتلا کر رہے ہیں اور ساتھ ہی وہ شعرا اور ناول نگار

بھی غلط فہمی کے شکار ہو رہے ہیں جن کے متعلق یہ مضامین لکھے جا رہے ہیں
جس طرح ہم اُردو والے سوچے سمجھے بغیر "عظیم" "اہم" "بڑا" "روایت"
"سنگ میل" وغیرہ کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اسی طرح بعض مغربی نقاد بھی
کرنے لگے ہیں، جس طرح ہم نے موضوعات کو ادبی اور جمالیاتی قدروں پر حاوی
کر رکھا ہے یعنی جنسیات اور انسانی مسائل وغیرہ جیسے موضوعات اور مضامین
اسی طرح بعض اچھے مغربی جریدوں میں ناقد اور تبصرہ نگاروں نے حاوی کر
رکھا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ برصغیر ہندو پاک کے نقاد کے کامن ویلتھ
میں جلدی شریک ہونے والے ہیں۔ انگریزی اور امریکی تنقید نگاری کی یہ صورت
دیکھ کر حیران تھے کہ فرانس سے بھی اسی قسم کی خبریں آنے لگیں۔ یورپ اور امریکہ
کے ایسے سوچنے والوں کے یہاں شعر فہمی، شاعر فہمی، اسلوب شناسی اور
تنقید فہمی کا یہ عالم دیکھ کر حیرت ہو رہی ہے۔ آرٹ اور شاعری کی خارجی اور
داخلی فضا کی پہچان اُن نقادوں کے لئے مشکل ہے جو موضوعات کے متعلق
جانکاری کے لئے تخلیقات کا مطالعہ کرتے اور انہیں اہمیت دیتے ہوئے ہیئتوں
کی تخلیقی صورتوں اور داخلی اور خارجی فضاؤں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔

(۲)

ادبی تنقید کی تاریخ اور اس کے ارتقاء اور اٹھارویں صدی سے بیسویں صدی
تک کے بنیادی انتقادی رجحانات پر یورپی اور امریکی تاریخ نویسوں اور محققوں
اور نقادوں کے مضامین اور ان کی کتابوں کا مطالعہ کیا جائے تو بنیادی رجحانات کا
ذکر کم و بیش ایک جیسا ملے گا۔ ان رجحانات سے ادبی تنقید کی رفتار اور اس کی
جہتوں کو سمجھنے میں مدد ملے گی، اُردو تنقید میں بھی یہ رجحانات موجود ہیں۔

۱۔ حقیقت پسندانہ، مارکسی اور اشتراکی رجحان اور مارکسی تنقید۔

۲۔ نفسیاتی رجحان اور نفسیاتی تنقید۔
۳۔ لسانیاتی تنقید۔
۴۔ ہیئتی تنقید
۵۔ اساطیری تنقید۔
۶۔ وجودی رجحان اور نئی فلسفیانہ تنقید۔

یہ سب رجحانات انتقادیات میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ جو حضرات ان رجحانات کے پیش نظر مستقل دبستانوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ میں اُن سے متفق نہیں ہوں۔ ایک رجحان کے بنیادی بن جانے سے کوئی دبستان وجود میں نہیں آجاتا اور نہ اس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ دوسرے رجحانات دُور ہو جاتے ہیں یا ان فکری تحریکوں سے پیدا شدہ رجحانات اس ناقد کے لئے کوئی اہمیت نہیں رکھتے جو ایک فکری رجحان کو اپنے ذہن اور شعور سے اپنے مزاج کے مطابق ہم آہنگ اور جذب کر چکا ہے۔ ادب اور تنقید میں ایسا نہیں ہوتا اور شاید یہی وجہ ہے کہ اردو ادب کی جو تاریخیں لکھی گئی ہیں، جن میں ادب کو تاریخی ادوار اور دبستانوں میں تقسیم کیا گیا ہے، ادب کی تاریخیں کم ہیں۔ چونکہ اردو ادب میں ادبی اور شعری تجربوں کے پُراسرار سفر اور رجحانات کا صحیح مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ اس لئے ایسی سوچ پیدا ہو گئی ہے۔ اردو ادب میں مشکل سے چند لوگوں کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں تنقید لکھنے اور تخلیقی تنقید نگاری کی بہتر صلاحیتیں ہیں۔ ایسی صورت میں دبستانوں کی نشان دہی غلط ہے۔ ترقی پسندوں کو مارکسی فکر نے ایک بہتر اور وقت کا ایک بہت ہی بہتر رجحان دیا تھا جسے ان لوگوں نے ختم کر کے رکھ دیا، کبھی آپ نے سوچا کہ مجنوں گورکھپوری کے "ادب اور زندگی" اور "تنقیدی حاشیئے" کے مضامین میں بنیادی رجحان کا اتنا فرق کیوں ہے

ایک کٹر مارکسی ایک روحانی اور تاثراتی نقاد نظر آتا ہے۔ بعد کی تحریروں میں مارکسی رجحان کی کبھی کبھی کوئی جھرپل جاتی ہے۔ ممتاز حسین کے تنقیدی نظریات کا یہ حشر کیوں ہوا؟ عزیز احمد یک بیک کیوں بدل گئے؟ اشتراکی نقادوں نے عملی تنقید کی طرف توجہ کیوں نہ دی اور جب توجہ دی تو سماجی پس منظر میں خود بھی اُلجھ گئے اور فن کار کو بھی اُلجھا دیا۔ اس سلسلے میں وہ اُردو تنقید میں کوئی ڈائی منشن کیوں پیدا نہ کر سکے؟ ایک ترقی پسند رجحان پیدا ہوا تھا لیکن اِس پورے عہد میں کوئی ایسی شخصیت نہیں تھی جو اس رجحان کو جذب کر کے، اپنے احساس و شعور سے ہم آہنگ کر کے، ادبی تنقید میں ایک نئی جست پیدا کرتا، رجحان اور نظریئے کے ہاتھ آجانے سے تنقید تخلیق کا درجہ نہیں پاتی اس کے لئے اور باتوں کے علاوہ شاعر فہمی، شعر فہمی، اسلوب شناسی اور تنقید فہمی ضروری ہے، یہ خصوصیات اس دور میں نہیں ملتی ہیں، اُردو تنقید میں مارکسی رجحان پیدا ہوتے ہی ختم ہوگیا۔ میں یہ کہہ رہا تھا کہ اُردو تنقید میں رجحانات کے پیش نظر دبستانوں کی تقسیم مناسب نہیں ہے۔ ایک نقاد اپنے ایک بنیادی رجحان میں دوسرے کئی رجحانات کی روشنی جذب کرتا ہے۔ اسی طرح جس طرح کوئی بھی تخلیقی فن کار کرتا ہے۔ بنیادی مارکسی رجحان کے ساتھ نفسیات کی روشنی بھی لی جاسکتی ہے، ہیئتی اور لسانیاتی تنقید بھی کی جاسکتی ہے، وجودی رجحان کے کچھ اہم اور ٹھوس نقوش بھی لئے جاسکتے ہیں۔ یہ سیاست میں ہے کہ کانگریس کا مینی فیسٹو کمیونسٹ پارٹی مارکسسٹ کا مینی فیسٹو نہیں ہوسکتا، یہاں مینی فیسٹو کی بات بھی نہیں ہے اور نہ کوئی مصلحت ہے، بات علم اور مطالعے کی ہے، تخلیقی عمل کی ہے، جمالیاتی قدروں کی ہے۔

انیسویں صدی کی حقیقت پسند تنقید نے مارکسی تنقید کی صورت اختیار کر

لی اس لئے کہ ایک مادی نظریہ حاصل ہوا تھا اور فکر کی اس نئی روشنی سے آدمی کی تاریخ، مادوں کی کشمکش، نظامِ زندگی کے تضاد اور تصادم اور ارتقائی عمل کے اسرار و رموز سے آگاہی ہوئی تھی، جرمنی کے مشہور نقاد فرینز مہرنگ FRANZ-MEHRING (۱۸۴۶ء ـــــ ۱۹۱۶ء) نے اس تنقید کو پسند کیا اور اس علم کی روشنی میں بہت ہی عمدہ تنقید لکھی۔ روس کے پلخانوف (۱۸۵۷ء ـــــ ۱۹۱۸ء) نے روسی تنقید میں مارکسی تنقید کی بنیاد رکھی اور اس تنقید کی قدر و قیمت کا گہرا احساس دلاتے ہوئے چند نہایت ہی عمدہ تنقیدی مقالے لکھے ان دونوں نقادوں نے مارکسی فکر کو ایک علم کی حیثیت سے قبول کیا اور اس علم سے اپنی تنقید میں اسی طرح فایدہ اُٹھایا جس طرح دوسرے علوم سے ناقد فایدہ اُٹھاتے ہیں۔ اُس وقت تک اشتراکی تنقید نے "احکامات" جاری نہیں کئے تھے ان دونوں نقادوں نے مارکسی تنقید کی روشنی ضرور حاصل کی لیکن کبھی ادب کی آزادی کے خلاف کچھ نہیں کیا، ادب کی آزادی کے قایل رہے۔ ان دونوں کے یہاں جمالیاتی قدروں کے تعین کا سوال خالص ادبی سوال ہے۔ ۱۹۳۰ء سے ادبی تنقید کا یہ رجحان پس منظر میں چلا جاتا ہے اور اس رجحان سے ادبی تنقید میں جو ڈائی منشن پیدا ہوا تھا، وہ اپنا جلوہ اب بھی دکھا رہا ہے۔ لیکن اس جلوے کی طرف ۱۹۳۰ء سے کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے، لہٰذا اس ڈائی منشن کی اہمیت ۱۹۳۰ء کے بعد ابھی تک نہیں ہو سکی ہے، ادبی تنقید کے اصولوں کے معاملے میں اور عملی تنقید میں اس اہم ڈائی منشن سے بہت ہی کم روشنی لی گئی ہے۔ ۱۹۳۴ء میں پہلی بار ادب اور فنونِ لطیفہ کے کچھ اصول بنائے گئے سوشلسٹ حقیقت نگاری کے نام پر خارجی قدروں کو سب کچھ سمجھا گیا۔ آرٹ کی داخلی فطرت کا ذکر آیا تو ذکر کرنے والوں کو "بورژوا" کہہ دیا گیا۔ روحانیت کی بات

آئی تو اسے غرائیوں اور زندگی سے گریز کرنے والوں کا فلسفہ کہا گیا۔ اساطیر تصوف اور ماضی کے تمام فلسفے رد کر دیے گئے، اسلوب اور ہیئت کو موضوع اور خیال کے مقابلے میں ثانوی درجہ دیا گیا۔ سوسائٹی اور سماج کی تصویر کشی اور عکاسی کو آرٹ کا مقصد قرار دیا گیا۔ تمام نفسیاتی حقائق، جبلی عمل اور ردِ عمل تخلیق کے تمام پُراسرار عمل، ادب کے داخلی کردار، حسن اور فطرت کے تمام نظریوں کو دفن کر دینے کی کوشش ہوئی۔ لکھنے والا فن کار "سوشلسٹ حقیقت نگار" کہا گیا اور سوشلزم، کمیونزم پارٹی سپرٹ اور پارٹی لائن کو بڑھانے اور پھیلانے والا بتایا گیا یعنی صرف "حقیقت نگاری" اس کا کام نہیں رہا بلکہ اس پر پارٹی لائن اور سوشلزم کو بڑھانے کی ذمہ داری بھی عائد کی گئی۔ کرشن چندر آج بھی یہ رٹ رہے ہیں، "ادب جدیدیت اور نئی حسیت کو سمجھے بغیر پارٹی لائن کے اصولوں کے مطابق ان پر مضامین لکھ رہے ہیں (محفلوں میں ان کے دو مضامین سن چکا ہوں) ۱۹۳۶ء سے اردو ادب میں بھی یہ تحریک شروع ہو گئی، شاعری اور افسانے کی طرح تنقید بھی رسوا ہو گئی۔ اختر حسین رائے پوری اور سجاد ظہیر نے سوشلسٹ حقیقت نگاری اور اشتراکی تنقید کے نام پر بُت شکنی شروع کر دی۔ "حقیقت" (REALISM) کا ایک میکانکی تصور پیدا ہوا جو مجنوں گورکھپوری کے ذریعہ احتشام حسین کے ہاتھ آیا اور انہوں نے مارکسی تنقید کے اُس ڈائی مشن کو ختم کر دیا جسے میں نے جلوہ کہا ہے۔ احتشام حسین نے بڑے اطمینان سے ایک پوری نسل کے نقادوں کو گمراہ کیا۔ صرف یہی نہیں، حقیقت اور حقیقت پسندی کے اس محدود تصور کے سہارے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اب بھی اقبال، غالب، میر، پریم چند اور دوسرے فن کاروں کو پڑھایا جا رہا ہے۔ یونیورسٹی کے پرچوں کو دیکھ کر اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ طلبا اور نئی نسل کی سوچ پر اس تنقیدی کم فہمی نے کیسی مہر

لگائی ہے۔ اشتراکی نقادوں نے چند فارمولے اور قاعدے وضع کئے، کچھ موٹے موٹے اصول بنائے، ٹیمر کو قنوطی کہا، ٹیگور کو فراری، پریم چند کو گاندھی وادی اقبال کو فاشسٹ حیات اللہ انصاری کو نیشنلسٹ، احمد عباس کو گاندھی وادی، یہ انداز وہی تھا جس انداز سے ایلیٹ کو رومانٹک کلاسیسسٹ، برناڈ شاہ کو فیبین، ایڈمنڈ ولسن کو فرائیڈین، آئی۔ اے۔ رچرڈس کو ہیجانی کینتھ بروک کو فریبی کہا گیا تھا۔ بات اسی حد تک رہتی تو ہم اسے تنقید کی تاریخ کا ایک واقعہ سمجھ کر ایک باب ختم کر لیتے، حقیقت یہ ہے کہ اس نظریئے اور خیال نے آنے والی نسلوں کو متاثر کیا۔ کچھ اس طور پر کہ ان کی اپنی سوچ محدود ہو کر رہ گئی، میرے نزدیک ادبی تنقید مارکسی، اشتراکی، ہیئتی نفسیاتی اور سائنسی نہیں ہوتی وہ صرف ادبی تنقید ہوتی ہے، وہ مختلف علوم کی روشنی لیتی ہے، اسی طرح کوئی فن کار نظریاتی طور پر جیسا بھی ہو، اس کے فن میں اس کے نظریئے کی روشنی بھی ہو، لیکن اس کا فن نظریاتی نہیں ہوتا۔ پریم چند کی یہ خوش نصیبی یا بدنصیبی نہیں ہے۔ کہ وہ گاندھی ازم سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ اقبال کی عظمت پاکستی کی دلیل یہ نہیں ہے کہ انہوں نے اسلام یا بین اسلامزم کی سچائیوں کو دل میں جگہ دی تھی ——— میں یہ کہہ رہا تھا کہ ایسی ادبی تنقید سے مارکسی خیالات کی بخشی ہوئی سچائی ہم سے دور ہو گئی، نئی نسل کے نقادوں نے ان ہی نظریوں، فارمولوں اور قاعدوں اور اصولوں کی روشنی میں کلاسیکی اور جدید فن کاروں کا تجزیہ شروع کیا۔ تحقیق نے بھی ان ہی اصولوں کو اپنایا۔ اردو تحقیق بھی اس انداز نظر سے متاثر ہوئی۔ ہمیں معلوم ہے کہ جب تک تنقیدی معیار بلند نہیں ہوتا تحقیقی معیار بلند نہیں ہو سکتا۔ چونکہ اردو تنقید کا معیار پست تھا اس لئے تحقیق کا معیار بھی پست تھا۔ فرجائیت اور قنوطیت کے اصول معین کر کے ایک شاعر کو بڑا اور دوسرے کو کمتر درجے کا شاعر کہا گیا۔

صوفیانہ خیالات اور تجربات پر سخت تنقید کی گئی، تصوف کی رومانیت کو نظر انداز کر دیا گیا۔ رومانیت اور جمالیاتی اقدار کو سمجھنے کی کوئی کوشش نہیں ہوئی، انفرادیت اور شخصیت اور انفرادی رجحانات کے تمام پیکر توڑ دیئے گئے، درمیان میں نفسیات کا علم آیا تو اسے مریض کہہ کر ہسپتال بھیج دیا گیا، روٹی، اقتصادیات، سماج، سوسائٹی عکاسی، تصویر کشی، رہنمائی، ہر طرف یہی آواز سنائی دینے لگی۔ درمیان میں کلیم الدین احمد آئے۔ کلیم صاحب کے پاس غور و فکر کے لئے کافی مواد موجود تھا لیکن وہ بھی انتہا پسند تھے، انہوں نے ترقی پسند تنقید اور ترقی پسند شاعری کی خبر لی۔ ان کا جو حشر ہوا ہمیں معلوم ہے۔ سویت روس میں عصری ماحول کی عکاسی، تنقید اور اس ماحول میں سانس لینے والوں کی رہنمائی تنقید کا تقاضا اور مطالبہ بن گئیں۔ ادیب اور شاعر کو اشتراکی حقیقت نگار ہونا چاہیئے، اس کا مقصد اشتراکیت کو پھیلانا ہے۔ اور چونکہ "پارٹی اسپرٹ" کے بغیر وہ ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا، اس لئے اسے کمیونسٹ پارٹی کے سائے میں رہنا چاہیئے، پارٹی لائن اختیار کر کے اسے عملی زندگی میں سیاسی کارکنوں کی طرح حصّہ لینا چاہیئے اس کے بغیر وہ عوام کے قریب کس طرح آسکتا ہے، عوام سے دُور رہ کر وہ تخلیق کس طرح کر سکتا ہے۔ جب رُوس اور چین میں شدید اختلافات پیدا ہوئے تو ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی بھی دو حصّوں میں بٹ گئی، اُردو کے نقاد بھی دو حصّوں میں بٹ گئے ہیں، کچھ لوگوں کے نکسلی اور چینی خیالات اور نظریات کی ہمیں خبر ہے۔

اُردو کی ادبی تنقید کو مارکسزم نے جو روشنی عطا کی تھی اُس کا یہ عجیب حشر ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد اتنے برسوں میں اُردو تنقید میں اس نظامِ فکر سے جو ڈائی منشن پیدا ہوتا وہ پیدا نہیں ہو سکا ہے۔

مارکسزم میرے نزدیک ادبی نقطۂ نظر سے علم کا ایک روشن مینار ہے،

اس علم نے ہمیں بہت کچھ دیا ہے۔ ادبی تنقید بھی اس سے متاثر ہوئی ہے، مارکسی تنقید میں ادیب کے داخلی کردار کے ختم ہو جانے کا کوئی سوال نہیں ہے، جمالیاتی اقدار اور تخلیق کے داخلی عمل سے مارکسی تنقید انکار نہیں کرتی۔ مارکسی تنقید کی اصطلاح میرے نزدیک اسی طرح غیر مناسب ہے جس طرح نفسیاتی تنقید یا سائنٹیفک تنقید وغیرہ کی اصطلاحیں۔ اس کے باوجود بات کو واضح کرنے کے لئے میں اس مضمون میں اس اصطلاح کو استعمال کر رہا ہوں۔ وہ ادبی تنقید جو مارکسزم سے متاثر ہوئی ہے، اس حقیقت سے انکار نہیں کرتی کہ ادب میں کرداروں اور پیکروں علامتوں اور انسان کے احساسات اور جذبات کی اہمیت زیادہ ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد "روسی اشتراکی تنقید" نے مارکسی تنقید کی وسعتوں اور گہرائیوں کو نظر انداز کر دیا اور حد سے زیادہ "قومی" اور "ریاستی" ادبی تنقید بن گئی، جب تنقید کا یہ حشر ہوا، تو ادب کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ ایسی قومی اور ریاستی تنقید نے دوسرے ملکوں کے نقادوں کو متاثر کیا اور ادبی تنقید کا ایک "بین الاقوامی" نظریہ پیدا ہوا۔ بین الاقوامی اصول تنقید سے مراد یہ ہے کہ روس اور ہندوستان، چین اور کوریا، ویت نام، انگلستان، فرانس، جرمنی اور امریکہ کے اشتراکی ادیبوں اور نقادوں کا "فکری رشتہ" ہی "بین الاقوامیت" ہے۔ فرانس، جرمنی، انگلستان امریکہ اور ہندوستان اور پاکستان میں جو دوسرے تنقیدی خیالات اور نظریات ہیں ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ولسن، ٹریلنگ، رین سم، رچرڈس، ولیم ایمپسن، ہربرٹ ریڈ اور دوسرے نقاد اور جمالیات پر سوچنے والے فن کاروں کے خیالات پر سخت تنقید کی گئی۔

ہندوستان میں نہیں بلکہ باہر "مارکسی تنقید" کی جمالیات کو سمجھنے والے اور اس علم سے روشنی حاصل کرنے والے پیدا ہوئے اور دراصل ان ہی نقادوں نے

اسے ادبی تنقید کا ایک ڈائی مینشن بنایا ہے۔ امریکہ کے مشہور ناقد برنارڈ اسمتھ نے یہ کام کیا اور اپنی ادبی تنقید سے ایک پوری نسل کو تاڑ لیا۔ ان کی مشہور کتاب ہے (FORCES IN AMERICAN CONTRIES) جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔ اس اہم کارنامے کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ انگلستان کے کرسٹوفر کاڈول کی کتاب ILLUSION & REALITY جو ۱۹۳۷ء میں پہلی بار شائع ہوئی ادبی تنقید کے اس ڈائی مینشن کو کئی طرح سے اُجاگر کرتا ہے۔ کاڈول انتہا پسند بھی ہے، اس کی انتہا پسندی STUDIES IN A DYING CUL- (FUTURE STUDIES IN A DYING CULTURE اور TURE میں زیادہ نمایاں ہے۔ ہنگری کے مشہور ناقد جارج لوکاسک نے جرمنی زبان میں بہت سے عمدہ مقالے اور کتابیں لکھی ہیں۔ بعض کے ترجمے ہو چکے ہیں "گیٹے اور اس کا عہد (۱۹۴۷ء) اور "تاریخی ناول" (۱۹۵۵ء) اس کی عمدہ کتابیں ہیں۔ وہ ہیگل اور مارکس کا سچا عاشق نظر آتا ہے اور معلموں کی فکر و نظر کا زبردست قدر داں ہے۔ مارکسی فلسفے کو قبول کرتا ہے لیکن ادب اور فن کی بنیادی قدروں کی ابدیت اور حسن اور تخلیقی عمل کی حقیقت کو سمجھانے کے لئے۔

میرے نزدیک مارکسی تنقید ادب اور نظام پیداوار کے میکانکی رشتے کو پیش نہیں کرتی۔ مارکسی تنقید نے محنت (LABOUR) اور جمالیاتی فکر اور رومانی عمل کے رشتے پر غور کیا ہے، رقص اور نغموں کی تخلیق اور وجود کا تجزیہ کیا ہے، قدیم سماجی زندگی اور قدیم سماجی نظام کا مطالعہ کرتے ہوئے آرٹ کی تخلیق کے رموز و اسرار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور فکر کو سائنسی بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ قبائلی زندگی کا مطالعہ کرتے ہوئے قدیم آرٹ اور اس کی روایات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ آرٹ کو سماجی زندگی کے ارتقاء کے

پس منظر میں دیکھا ہے۔ مارکسی تنقید ماضی کی اعلیٰ اور عمدہ قدروں کا احترام کرتی ہے اور روایات کے تسلسل میں ان قدروں کو پہچاننے کی کوشش کرتی ہے۔ جاگیرداری اور سرمایہ داری نے بھی اچھے ادب کی تخلیق کی ہے۔ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے ضروری نہیں کہ سماج کی معاشی سطح بلند ہو۔ مارکسی تنقید یہ نہیں سمجھتی کہ ماحول یا سماج میں جس رفتار سے ترقی ہوتی ہے، تبدیلی آتی ہے، نشیب و فراز آتے ہیں اور جس سرعت سے قدریں بدلتی ہیں۔ ادب اور آرٹ میں بھی اسی رفتار سے ترقی اور تبدیلی ہوتی ہے سماج کے انقلاب کو بھی ادب اپنے طور پر آہستہ آہستہ قبول کرتا ہے اور داخلی قدروں میں آہستہ آہستہ تبدیلی آتی ہے۔ مارکسی تنقید نے مادہ کی برتری کا احساس دلاکر ادبی افکار کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے، کوئی مادی فکر ادب کو براہ راست متاثر نہیں کرتی۔ معاشیات یا کسی مادی فکر کا اثر پہلے سیاست اور عمرانیات، تاریخ اور فلسفے پر ہوتا ہے اور پھر ان کے باہمی عمل سے آرٹ متاثر ہوتا ہے، مارکسی تنقید نے تجزیئے کا شعور دیا ہے، سیاسی شعور، طبقاتی کشمکش اور قدروں کے تصادم اور ان کی رفتار کا احساس دیا ہے ان سے جذباتی زندگی اور انفرادیت اور معاشرتی ہیجانات کے تعلق کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، مارکسی جمالیات سے ماضی کی خوب صورت اور اعلیٰ قدروں کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ قدیم تہذیبی ورثے کی اہمیت کا احساس بڑھایا جا سکتا ہے۔

مارکسی خیالات سے ادبی تنقید میں جو ڈائی مشن پیدا ہو سکتا تھا اور کچھ ملکوں میں وہاں کے نقادوں نے پیدا کیا ہے۔ اردو میں موجود نہیں ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے ایک نہایت ہی اہم دور میں ادبی تنقید پیدا نہیں ہوئی، سوچ کی قوتوں کی تربیت نہیں ہو سکی۔ یہ قوتیں حساس اور زرخیز نہ بن سکیں۔ مفاہیم

کے باطن میں نہ جا سکے، معمولی خبروں تک رہے، نظر کے تجزیے کا فقدان رہا، ایک اہم دور اور اس دور کے اہم لمحات ہم سے دور ہو گئے۔ "حقیقت" "زندگی" "فن" "آرٹ" "انقلاب" "خارجیت" "ماحول" "معاشرہ" "جذبات" "تصادم" "نفسیات" "اجتماعیت" "انفرادیت" "تاریخی حقیقت" ان کے نہایت ہی سکڑے ہوئے محدود اور مرجھائے ہوئے تصورات ملے۔ میر، غالب، اقبال، انیس، اردو غزل، اردو داستان، اردو افسانہ، اردو ناول، جمالیات، رومانیت۔ ان فن کاروں اور ان موضوعات کا ایک بھی ناقد پیدا نہیں ہوا۔" میں کس طرح کہوں کہ اس تنقید سے اردو تنقید آگے بڑھی ہے، یا ایک یا ایک سے زیادہ ڈائی مینشن پیدا ہوئے ہیں۔ اس تنقید کے امام سید احتشام حسین ہیں، ایک جگہ فرماتے ہیں :-

"غالب کے یہاں تضاد ہے لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو محض غیر طبقاتی اشتراکی نظام میں جنم لے سکتا ہے۔" (تنقید از عمل تنقید۔ ص ۱۰۶)

دوسری جگہ فرماتے ہیں :-

"اقبال کے فلسفہ میں یقیناً تضاد ہے۔ ان کے طوفان بدوش خیالات ہماری رگوں میں خون کی گردش تیز کر دیتے ہیں لیکن عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے"۔

(تنقید از عمل تنقید۔ ص ۱۷۰)

غالب اور اقبال دونوں کے یہاں تضاد ہے۔ غالب کو اس لئے معاف کیا کہ وہ "غیر طبقاتی اشتراکی نظام" میں پیدا نہیں ہوئے اور اقبال کو اسلئے معاف نہ کیا کہ وہ "عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے" "اقبال کو عوام پر اعتبار نہیں" اور "اقبال کے اشارے انسانوں کی مدد کم کر سکتے ہیں۔ یہ احتشام صاحب کے خیالات ہیں

شعر فہمی کا عالم بھی دیکھئے جب احتشام صاحب کی نظر اقبال کے اس شعر پر پڑتی ہے :-

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو، پھر کیا
طریقِ کوہ کن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

تو کہتے ہیں۔ "جب طبقات کے تعلقات پیداوارانہ تقسیم کے طریقے بدل جائیں گے، خیال ہے کہ طبقے کا وجود ہی نہ رہے گا۔ ایسی حالت میں پرویزی حیلوں کی کیا ضرورت باقی رہ جائے گی۔" میرا خیال ہے کہ یہ ادب کی باتیں نہیں ہیں۔ احتشام حسین اقبال کے ایک نہایت ہی خوب صورت شعر کی تشریح کرتے ہیں :-

شعر ہے :- روزِ حساب پیش ہو جب مرا دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

کہتے ہیں۔ "کبھی کبھی اقبال بھی روزِ حساب اپنے دفترِ عمل میں کمزوریوں کا خیال کر کے کچھ اپنے ذمہ لینا چاہتے ہیں اور کچھ خدا کے نوٹے کر دینا چاہتے ہیں"۔ اس سے پہلے کوئی بات ہے اور نہ اس کے بعد۔ اتنا وقت نہیں ہے کہ اشتراکی نقادوں کے ایسے حالات کو پیش کروں۔ یہ تنقید عمل تنقید کہی جاتی ہے، اسی ادبی تنقید نے اتنے اہم دور میں ادبی تنقید کی قدروں کو پیدا ہونے نہیں دیا، ۱۹۳۶ء سے ۶۶-۱۹۶۵ء تک یعنی ۳۰ برس تک یہ نظریہ حاوی رہا ہے ـــــ اور یہ عرصہ معلوم نہیں کتنے تجربوں کا عرصہ تھا۔ اس ادبی تنقید نے بہت سے فن کاروں کی تخلیقی صلاحیتوں کو داب کر رکھ دیا، یہ ایک علیحدہ المیہ داستان ہے۔

اس زمانے میں تاثراتی اور رومانی نقادوں کے خیالات اور تجزیئے کچھ تو اشتراکیوں کی وجہ سے اتنے دبے ہوئے ہیں کہ مشکل سے چند نقادوں کے رجحانات پر گفتگو ہو سکتی ہے اور کچھ ان میں خود اتنا دم خم نہیں ہے کہ ان سے اردو تنقید میں کوئی اہم ڈائی مینشن پیدا ہو۔ ایک معمولی سا پہلو ضرور پیدا ہوا۔ ان نقادوں کا

مطالعہ وسیع اور گہرا نہیں تھا۔ روایتی تنقید کے اثرات گہرے تھے۔ والٹر پیٹر جیسی باتیں بھی نہیں تھیں، بنیادی طور پر لوگ شاعر اور افسانہ نگار تھے۔ آسکر وائیلڈ اور شیگور کے اسالیب کو کئی ذرائع سے شعوری اور غیر شعوری طور پر قبول کیا تھا اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لیا تھا۔

تذکروں میں تنقید کا احساس بھی تھا اور تاثراتی تنقید کی بہت سی باریکیاں بھی تھیں، معانی، بیان اور بدیع کے علوم سے اردو کے قدیم ناقد آگاہ تھے۔ علم معانی کے مسائل اور فصاحت اور بلاغت، ایجاد اور مساوات، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تحسین و تزئین کی باتیں کرتے تھے اور ان سے بخوبی واقف تھے۔ ذہن صافی، گفتار استوار، جادو کلام، شیریں کلامی، معنی پروری اور ایسی کئی ترکیبوں سے معانی خیز باتیں کرتے تھے، محمد حسین آزاد، حالی اور مولانا شبلی نے روایات کی تجدید کی اور انہیں آگے بڑھایا، تخیل اور محاکات پر اپنے اپنے خیال کے مطابق بحث کی ہے۔ مغربی خیالات کی روشنی آگئی تھی لیکن ان بزرگوں کی نہج دور تک نہیں ہو سکی تھی، عربی کے ذریعہ چند یورپی خیالات کو پایا تھا اور وہ بھی اہم نہ تھے۔ حالی نے شاعری اور زندگی کے رشتے پر گفتگو کر کے پہلی بار ایک ساتھ کی سچائیوں کی طرف اشارہ کیا مقدمہ شعر و شاعری اردو تنقید کا پہلا صحیفہ ہو سکتا ہے لیکن حالی اس کے باوجود اردو کے بڑے ناقد نہیں ہیں۔ ان کے حاوی اخلاقی نقطۂ نظر نے غالب کی زندگی اور شخصیت کے بہت سے پہلوؤں کو چھپا دیا۔ مولوی عبدالحق، حبیب الرحمان خان شیروانی، سید سلیمان ندوی، عبدالماجد دریابادی، مہدی افادی وغیرہ کے نام اردو تنقید کی تاریخ میں رہیں گے، ان بزرگوں کی وجہ سے تنقیدی اسالیب میں سنجیدگی اور متانت آئی ہے۔ بجنوری، عظمت اللہ خان اور پروفیسر کلیم الدین احمد نے مغربی تنقید کی روشنی عطا کی ہے۔ اس کی تاریخی اور ادبی اہمیت ہے۔ بجنوری کی

تنقید" یا تخلیقی رنگ موجود ہے۔ فراق اور مجنوں اور فیض احمد فیض کے مضامین میں تاثراتی اور رومانی تنقید اور مارکسی اور اشتراکی تنقید دونوں کے اثرات ملتے ہیں۔ فراق زیادہ ذہین اور تہہ دار شخصیت کے مالک ہیں، انہوں نے ادبی تنقید کی طرف بہت کم توجہ دی ہے۔ ان کے مضامین تخلیقی تنقید کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کے جملے سیدھے دل میں اُتر جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کی طرح فراق کی سوچ اُردو کے بہت سے نقادوں کے مقابلے میں زیادہ آزاد ہے۔ اس کے باوجود ان کی کتاب "اُردو کی عشقیہ شاعری" سے اُردو تنقید میں کوئی نیا پہلو یا کوئی نئی جہت پیدا ہوتی۔ تاثریت اور رومانیت، جمالیات اور جمالیاتی مسرت اور ایسے موضوعات پر بحث نہیں ہوئی۔ نظریاتی مباحث نہیں ہوئے، کچھ سوال سامنے آئے تو رومانی دیس گئے۔ کچھ ایسے تھے جن کا مطالعہ وسیع نہ تھا، سچی بصیرت کی کمی وہاں بھی تھی اور کچھ ایسے تھے جو بحث کرتے ہوئے غیر ضروری باتوں میں اُلجھ جاتے تھے۔ "ادبی دنیا" لاہور کے تجزیاتی مطالعے، ادب لطیف کے سوال نامے، ساقی کی جھلکیاں، اذکار کے ادبی مسایل، سوغات شاہراہ اور چند دوسرے رسالوں کے مضامین سے سنجیدہ مباحث کی ابتدا ہوتی ہے، ادبی اور جمالیاتی قدروں کا احساس بڑھا ہے۔ مغربی تنقید اور مغرب کی ادبی اور فکری تحریکوں کا علم ہوتا ہے۔ اُردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات اس طرح زیادہ گہرے ہوتے ہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور اپنے ہم عصر نقادوں سے بلند نہیں تھے تو چھوٹے بھی نہیں تھے۔ انہوں نے ترقی پسندوں کی انتہا پسندی کو بھانپ لیا تھا، دبی دبی زبان میں وہ ادبی تنقید اور عمل تنقید کی اہمیت کو سمجھاتے بھی رہے لیکن کھل کر سامنے نہیں آئے اپنے عہد میں وہ اسی مصلحت پسندی کی وجہ سے قدآور دانشور نہ بن سکے۔ کاش انہوں نے اُس زمانے میں ادبی تنقید پر جم کر کوئی مستقل کام کیا ہوتا۔ ان کے اسلوب

میں تخلیقی ذہن کا جو عکس ملتا ہے۔ اس سے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ان کے مضامین کے مجموعے شائع ہوئے۔ ان میں کام کی باتیں زیادہ ہیں، کہیں کہیں فکر کی روشنی تیز ہے، ادھر چند برسوں سے انہوں نے سیمنار وغیرہ میں کھل کر کچھ کہنا شروع کیا ہے، اس کے باوجود نئی نسل کے سوچنے والوں کے ذہن میں ان کا کوئی امیج نہیں بن سکا ہے۔ ان کے خیالات اور ان کے اسلوب میں جو باطنی رشتہ ہے۔ اس کی اہمیت ہے، ان کا مطالعہ وسیع ہے، وہ سوچ میں آزاد ہیں، فکر میں کٹر پن نہیں ہے، نئے تجربوں اور نئی ادبی اور فکری تحریکوں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم انہیں بھی اردو کا ممتاز ناقد نہیں کہہ سکتے۔ سرور صاحب کے علاوہ، میراجی، حسن عسکری، خورشید الاسلام، عابد علی عابد، ممتاز شیریں، ریاض احمد، مجتبےٰ حسین، وزیر آغا، مظفر علی سید، خلیل الرحمان اعظمی، سلیم احمد، رفیق احمد، ن۔م۔ راشد، ڈاکٹر سید عبداللہ، سجاد باقر رضوی، انتظار حسین، اسلوب احمد انصاری، عابد حسن منٹو، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمان فاروقی، وحید اختر اور محمود ہاشمی اور دوسرے کئی نقادوں نے عمدہ تنقیدی مقالے لکھے ہیں، مستقل موضوعات پر کتابیں لکھی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی تنقید جو اندھیرے میں پھنسی ہوئی تھی۔ کھلی فضا میں آگئی ہے۔ ان نقادوں کے رجحانات مختلف ہیں سوچ مختلف ہے لیکن سچی بصیرت اور علمی دسترس کی کمی نہیں ہے اردو تنقید میں جو نئی جہتیں پیدا ہونگی وہ ان ہی لوگوں کی وجہ سے ہوں گی۔ ان میں کئی ذہین نقاد اب موجود نہیں ہیں لیکن جو ہیں ہمیں بہت کچھ دے سکتے ہیں "شب خون" "عصری ادب" "کتاب اور شعر و حکمت" کے مضامین اور تبصرے اس بصیرت کو نمایاں کرتے ہیں۔

ان نقادوں سے پہلے ڈاکٹر یوسف حسین خان کا ذکر کرنا چاہتا تھا۔ لیکن جس تسلسل میں گفتگو ہو رہی تھی، اس کے پیش نظر اب ان کا ذکر غلط نہیں ہوگا۔ یوسف حسین خان

نے اُردو غزل" روحِ اقبال" غالب اور آہنگِ غالب اور "فرانسیسی ادب" جیسی اہم اور قابلِ قدر کتابیں لکھی ہیں۔ انہوں نے اُردو تنقید کی بڑی خدمت کی ہے۔ فنونِ لطیفہ کی جمالیات پر ان کی نظر بہت بڑی ہے وہ قاری کی سوچ کو زرخیز بنانے میں اور ساتھ ہی فن کار سے ایک جذباتی رشتہ پیدا کر کے قاری کو جمالیاتی طور پر لطف اندوز بھی کرتے ہیں، ان تمام نقادوں کے ذریعہ اُردو تنقید میں والٹر پیٹر، کومرج، سنت بیو، میتھو آرنلڈ، کروچے، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، فرائیڈ، ایڈلر، رونگ، آئی۔ اے ریچرڈس، ہربرٹ ریڈ اور ولیم ایمپسن اور دوسرے بہت سے غیر ملکی سوچنے والوں اور نقادوں کے خیالات اور نظریات واضح ہوئے ہیں اور اس طرح کچھ نئے رجحانات جنم لے رہے ہیں، نئی سوچ پیدا ہو رہی ہے جس سے اُردو تنقید میں کئی اہم ڈائی مشن پیدا ہو سکتے ہیں۔

میں نے صرف ترقی پسندوں کے "اشتراکی رجحان" پر لیبل لگایا ہے۔ جدید اور نئی اُردو تنقید میں مارکسی تنقید، لسانیاتی تنقید، ہیئتی تنقید، سائینسی رجحان جمالیاتی رجحان، اساطیری رجحان اور وجودی رجحان کی الگ الگ نشان دہی ممکن نہیں ہے اور اس قسم کی جو کوشش ہو رہی ہے وہ غلط ہے، اُردو تنقید کی "الف لیلہ" لکھتے ہوئے الگ الگ داستانوں کو سجایا گیا ہے اور اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ "ہم شکل شہزادوں" کو ایک جگہ رکھا جائے۔ میرا جی کا بنیادی رجحان نفسیاتی تھا لیکن اس ایک رجحان کے پیچھے اور بھی رجحانات تھے۔ ہندوستانی جمالیات نے بھی انہیں ایک رجحان عطا کیا تھا وہ صرف "فرائیڈین" نہیں تھے، پیٹ پرستی داخلیت پسندی اور آرٹ کی مقصدیت سے انکار، یہ باتیں محض عام نفسیاتی تنقید کی وجہ سے نہیں تھیں، خورشید الاسلام کا بنیادی رومانی اور جمالیاتی رجحان مارکسزم اور دوسرے علوم سے بھی بہت کچھ حاصل کرتا ہے، حسن عسکری، ممتاز شیریں، ریاض احمد، محمد احسن الرحمان

فاروقی، گوپی چند نارنگ، سلیم احمد، مظفر علی سید اور وزیر آغا کو ایک بنیادی رجحان کے پیش نظر کسی ایک دبستان سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔ اردو کے یہ ذہین نقاد مختلف علوم کی روشنی حاصل کر رہے ہیں، اپنے عہد کی تہہ دار کیفیتوں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ادب اور معاشرے کے پیچیدہ رشتوں پر ایک نئی نظر پڑ رہی ہے، جمالیاتی قدروں کو بہتر طریقے سے سمجھنے کی کوشش ہو رہی ہے، ان کی کامیابی کا انحصار کئی باتوں پر ہے، اگر اردو کے یہ نئے نقاد ادبی تنقید کو کچھ جہتیں عطا کرنا چاہتے ہیں، تیسری جہت کے ساتھ چوتھی جہت پیدا کرنے کے بھی خواہش مند ہیں تو انہیں ان باتوں پر غور کرنا ہوگا:۔

۱۔ ۳۰ برس کی ادبی تنقید سے ہٹ کر نئی تنقید کی بنیاد کس طرح پڑے گی۔ سختی سے ان برسوں کی نام نہاد ادبی تنقید کا جائزہ کس طرح پیش کیا جائے اور اچھے خیالات کی حفاظت کس طرح ہو۔

۲۔ دنیا کے مختلف ملکوں اور برصغیر ہندو پاک میں دانش وروں کا کیا حال ہے۔ ادب کا ناقد جو خود بھی دانش ور ہے، اس حال میں کس طرح کام کر سکتا ہے۔

۳۔ کلاسیکی ادب کی تنقید کرتے ہوئے کس طرح "نئی دریافت ہو" اور مغربی ادبیات اور ہندو پاک میں جدید رجحانات کیا ہیں اور اردو ادب کے جدید اور نئے رجحانات کے مطالعے کیا ہیں۔

۴۔ مختلف علوم کی روشنی کس طرح حاصل کی جائے؟

۳

میں ادب کے ناقد کو ایک دانش ور بھی سمجھتا ہوں۔ اردو کا ناقد دنیا کی نئی سوچ اور نئی تحریکوں سے خود کو الگ نہیں رکھ سکتا۔ اپنے ملک کے دانش وروں کے ساتھ ہی اسے اپنا کام کرنا ہے۔ وہ جس عہد میں جی رہا ہے۔ اس عہد کے کئی نام

ہیں۔ یہ (MICRO - PHYSICS) کا بھی عہد ہے۔ اور PARA - PSYCHOLOGY کا عہد وجودیت کا بھی عہد ہے اور مارکسزم کا بھی عہد۔ فرد کے بحران کا دور بھی ہے اور ٹیکنالوجی اور سائنس کا بھی دور۔ اس عہد کو ہم ایک نام سے نہیں جانتے، اس کے کئی نام ہیں۔ جو نام بھی لیا جائے۔ ایک لفظ نام کے ساتھ جب تک جوڑا نہ جائے وضاحت نہیں ہوگی اور وہ لفظ ہے CRISIS بحران، انتشار، ہر شعبہ زندگی میں بحران ہے۔ مذہبی تصورات میں بحران، تعلیمی نظام میں بحران اور انتشار، فلسفہ میں بحران، سائنس میں انتشار، آرٹ میں انتشار اور بحران۔ اس حقیقت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ بحران کی ایک صورت کشمکش اور تیز رفتاری ہے اور دوسری اسٹمل لایف، تنہائی اور خاموشی۔ جدید عہد بنیادی طور پر انتشار۔ گھٹن، اضطراب اور جسمانی غیر محفوظیت کا ہے، فلسفے کی موت کا عہد ہے، میٹافزکس کی موت کا عہد ہے، اس عہد کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنالوجی نے ایک ایسی "سوسایٹی" کو بنایا ہے جس نے بہت سے حلقے پیدا کر دئے ہیں، ہم اب یہ نہیں کہتے کہ یہ مغربی تہذیب ہے اور یہ مشرقی تہذیب ہے اب ہم اس سوسائٹی کے مطالبوں کے سامنے اس کے بنائے ہوئے تمام CIRCLES کو دیکھتے ہوئے کوئی بھی بات کہتے ہیں، ہم اس سوسائٹی کو ٹکنو کریسی کا نام دے سکتے ہیں۔ اس سوسائٹی میں "فرد" شکست کھا رہا ہے، اس کی آزادی کی کوئی جگہ نہیں ہے، ہر شکست کے بعد وہ کمزور ہوتا جا رہا ہے۔ ٹکنو کریسی نے اس دھرتی کے حسن، اس کی روشنیوں اور رنگوں کو اپنے کے لئے دھوئیں میں چھپا دیا ہے، اس عہد میں MATHEMATICS کے فارمولے انسانی رشتوں سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں، سائنس دان ان فارمولوں سے اپنا رشتہ پیدا کرتے ہیں۔ فلسفے کے بحران کی خبر کل تک صرف فلسفیوں کو تھی لیکن آج اس بحران کی خبر ہر شخص کو مل گئی ہے

اس کی سب سے بڑی وجہ سائنس اور ٹکنالوجی ہے لیکن فلسفے کے تصورات، نظریات اور تمثال کے ٹوٹنے اور بکھرنے سے خود سائنس میں ایک بحران پیدا ہوگیا ہے، آئین سٹائن اور پلینک (PLANK) کی پائی ہوئی سچائیوں کے تضاد سے فلسفے اور الٰہیات کو ختم کردو کے نعرے بلند ہوئے، جینس (JEANS) اور ہیسن برگ (HEISENBERG) اور ان کے چند ساتھیوں نے اس تضاد کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا لیکن انہیں اس بات کی خبر کم تھی کہ فزکس کے بحران کا تعلق نفسیات، اقتصادیات سیاسیات اور انسان کی پوری تہذیبی زندگی کے بحران سے بہت ہی گہرا ہے، فلسفے کو ختم کردو کا نعرہ فلسفے کے تصورات، تمثال اور نظریات وغیرہ کے ختم کرنے کا بھی نعرہ تھا، آئین سٹائین کی کامیابی اس کے فلسفے کی مضبوط بنیاد تھی، فلسفہ اور سائنس دونوں کا وجود گوشت اور لہو کے حقیقی آدمی کے قریب ہوا ہے، حقیقی آدمی اور ان کے سماج نے انہیں خلق کیا ہے۔ سائنس دانوں کے تجربے خلا سے نہیں آئے ہیں، بلاشبہ نظریوں کی انارکی کی بنیاد اقتصادی زندگی کی انارکی ہے اور اسی سے پورے معاشرے میں انتشار پیدا ہوا ہے۔ فلسفے کو ختم کردو کا نعرہ بورژوا سائنس دانوں کا نعرہ تھا اور ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ فلسفہ ایک طرف آدمی کے جسم اور معاشرے سے الگ ہوکر روح کی بھول بھلیوں میں ہی گم ہونے لگا اور دوسری طرف کانٹ کے انتقال کے بعد سائنس سے قدم ملاکر چلنے کی کوشش کرنے لگا۔ نئے آدمی کے لئے اس میں کشش کم ہوگئی۔ میکانیت نے فلسفے کو بھی متاثر کیا۔

میرے نزدیک میکانیت (ME CHANISM) میں جدید سائنس کا لاشعوری فلسفہ ہے اور اس کی کئی صورتیں ہیں۔ زبان و مکان کا جدید سائنسی تصور بھی میکانکی ہے، تمام مادی اشیاء اور تمام مادی حقائق کو میکانیت کی روشنی

میں دیکھا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کا ایک بڑا المیہ یہ ہے کہ سوچ میکانکی ہوگئی ہے اور ہم نے تخلیق عمل کو بھی سائنسی اور تکنیکی تجزیہ بنا دیا ہے۔ نظم اور ناول کی تخلیق نئی مشین بنانے کا تجربہ بن گئی ہے۔ میکانکی اور تکنیکی سوچ سے ایسا ذہن بن گیا ہے اور ایسے رجحانات پیدا ہو گئے ہیں کہ آرٹ اور ادب کا تصوّر تکنیکی اور میکانکی تصورات کے بغیر پیدا ہی نہیں ہوتا اور اس طرح "ذمہ داری" کا ایک مضحکہ خیز احساس بعض ادیبوں اور نقادوں اور مدیروں اور پروفیسروں نے اپنے اوپر طاری کر لیا ہے۔ اس احساس سے کچھ باتیں واضح ہو گئی ہیں، ان کی بے پناہ جذباتیت، صرف ظاہر داری دکھاوا، میکانکی ادارے کی ذمہ داری، مشین سے کیسی چیزیں بن رہی ہیں اس بات کا خیال آرٹ اور ادب کی تکنیکی ترقی اور تیز رفتاری۔

اس طاری کئے ہوئے احساس سے آدمی اور آدمی کے باطنی رشتے اور گوشت اور لہو کے آدمی کے احساسات اور جذبات اور اس عہد میں اس کی بے بسی اور داخلی شکست کا احساس ختم ہو گیا۔ ایسے افراد اپنی میکانکی سوچ اور اپنی ذات سے باہر اور کچھ نہیں دیکھتے۔ وہ یہ بھی نہیں جانتے کہ ان کی ایسی سوچ اور ان کے ایسے عمل کے نتائج کیا ہوئے ہیں اور کیا ہو رہے ہیں۔ ذمہ داری کا طاری کیا ہوا احساس بنیادی طور پر بہت بڑی "غیر ذمہ داری" کی نشان دہی کرتا ہے اور میرے نزدیک حقیقت اور سچائی سے یہ بہت بڑا فرار ہے۔ اس صدی میں جیسے اس بات کا احساس نہیں ہے کہ آدمی کتنی تیزی سے پگھلتا جا رہا ہے اور DEPERSONALIZED ہو رہا ہے اس کی باتوں پر کون کتنا اعتماد کر سکتا ہے۔ انہیں تو اس بات کی بھی خبر نہیں ہے کہ "عوامی ذہن" بھی باطن سے پیدا ہوتا ہے۔

کسی نے کہا تھا کہ اس عہد کا انسان گونگا اور بہرا ہے۔ زبان ہونے کے

باوجود بول نہیں سکتا۔ کان ہونے کے باوجود سُن نہیں سکتا۔ اس عہد کا دانش ور بھی ایسا ہی نظر آنے لگا ہے۔ وہ گونگا اور بہرا بن جاتا ہے تاکہ بہت سی سچائیوں کے بارے میں کچھ سُنے اور کچھ نہ کہے۔ روس کا دانشور کچھ کہتا ہے تو سائبیریا بھیج دیا جاتا ہے، آزادی سے بات کرنے والے مجرم قرار دئے جاتے ہیں، بہت سے دانشوروں کو روس میں سرٹیفکیٹ دے کر پاگل خانے بھیج دیا گیا ہے۔ سپنا دسکی، ڈینیل، اینڈری امامرک اور بہت سے دانش وروں کے ساتھ ہونے والے واقعات سامنے ہیں۔ وہ آزادی سے کوئی بات کہتے ہیں کہ انہیں خوف زدہ کیا جاتا ہے، پاگل ثابت کیا جاتا ہے، گولی مار دیا جاتا ہے اور کام تمام ہو جاتا ہے وہاں ادیبوں کا ایک طبقہ جاسوسی کرتا ہے۔

ہندوستان میں جن لوگوں کو دانش ور INTELLECTUAL ہونے کا دعویٰ ہے یا جو لوگ دانش ور سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی تین قسمیں ہیں :-

۱۔ مفاد پرست "دانش ور" یعنی گونگا اور بہرا دانش ور

۲۔ فساد پسند "دانش ور"۔ "ہندو دانش ور"۔ "مسلم دانش ور"۔ "سکھ دانشور"

۳۔ ESTABLISHMENT سے وابستہ "دانش ور"

بُت پرستی، مفاد پرستی، تنگ نظری اور مصلحت اندیشی بنیادی خصوصیتیں ہیں، یہاں کا دانش ور ESTABLISHMENT اور سیاست کی ہر جائز اور ناجائز بات پر سر ہلاتا ہے، مصلحت کو زیادہ ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے مُنہ میں زبان اس وقت آتی ہے، جب اسے پدم بھوشن اور پدم شری ملتا ہے، گیان پیٹھ ایوارڈ ملتا ہے۔ اور آپ کو معلوم ہی ہے کہ یہ زبان کیا کہتی ہے "اُردو کا رسم خط بدل دیا جائے" اور اسی قسم کی باتیں۔ یہ دانش ور اس وقت گونگا ہو جاتا ہے جب ہندوستان کی غلط تاریخ بچّوں کو پڑھائی جاتی ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات ہوتے ہیں، مادری زبان کے ساتھ

ناانصافی ہوتی، لسانی اور ریاستی تعصب بڑھتا ہے۔ بھارت کا دانش ور INTE-LLECTUAL آج (REVIVALISM) کا قایل ہے، وہ یہ کہتا اور ثابت کرنا ضروری سمجھتا ہے کہ تاج محل مغلوں نے نہیں بنایا تھا، وہ بھارت کے تہذیبی تسلسل سے واقف نہیں ہیں۔ ہندوستانی کلچر کے جوہر اور حسن کو نہیں جانتا، ہمارا دانش ور ہندو ہے یا مسلمان، وہ ہندوستانی نہیں ہے۔ ان کے درمیان ایک اور قوم ہے، دانش وروں کی، وہ ESTABLISHMENT سے وابستہ ہے۔ وہ ناپاک سمجھوتے کرتا ہے۔ وہ سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کا محتاج ہے، ان سے پیسے حاصل کرتا ہے، غیر ملکوں کا سفر کرتا ہے۔ بڑی بڑی کانفرنسوں میں ہندوستان کے دانش وروں کی نمایندگی کرتا ہے، وہ جھوٹ بولتا ہے کہ اردو، کشمیری اور سندھی زبانیں دیوناگری رسم خط میں زندہ رہ سکتی ہیں۔

ادیب کا ناقد اس ماحول میں ہے، دانش ور ناقد اُس رومانی اور سیاسی ماحول میں نہیں ہے جہاں وہ پہلے تھا، ان حالات میں اسے اپنی سوچ کو زیادہ متحرک، چوکنا اور روشن بنانا ہے، اسے کئی سطحوں پر اپنی شخصیت کو اُوپر لے جانا ہے، پھیلانا ہے اور سچائیوں پر سوچنا ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد اقدار کے بحران کا جو دَور شروع ہوا ہے وہ اب بھی ہے اور اس میں بہت شدّت پیدا ہو گئی ہے۔ زندگی کی لایعنیت NOTHINGNESS موت، داخلیت، فرد کی آزادی، احساس ذمہ داری پر مختلف سوچنے والوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ زندگی سے بے زاری اور شدید تلخی کے احساس سے یہ بنیادی سوچ پیدا ہوئی تھی کہ ذات غیر محفوظ ہے۔ انسان اور مشین کا رشتہ اہم سمجھا جا رہا ہے، انسان اور انسان کے جذباتی رشتے موجود نہیں ہیں۔ وجودیت کا دَور ۱۹۴۰ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۵ء تک اس میں شدّت آجاتی ہے، اقتصادی اور

سماجی دباؤ، بے کاری، نیشنلزم، روایتی، ہیومنزم، مستقبل سے مایوسی۔ اس پس منظر میں یہ فلسفہ اُبھرتا ہے۔ وجودیت بنیادی طور پر ایک داخلی نظام اخلاقیات ہے اس کے مخالفوں نے اسے مجذوب کی بڑ بنا دیا ہے۔ امریکہ، برطانیہ اور فرانس میں عرصہ تک یہ سمجھا گیا کہ وجودیت تمام قدروں کو توڑنا چاہتی ہے، خود وجودیوں کے نزدیک لامعنویت NOTHINGNESS وجود حماقت اور دوسری اصطلاحوں کی معنویت واضح نہیں ہوتی، وجودیت اُن لوگوں کو عزیز ہے جو موجودہ سیاسی اور سماجی اور اُن سے وابستہ اخلاقی اور روحانی قدروں سے بے زار ہیں۔ حقیقت پسندی کا ایک نیا رجحان سامنے آیا۔ بیورو کریسی اور مشینی گرفت سے نکلنے کے لئے وجودی بغاوت کے جذبے کو اُبھارتے ہیں اور فرد کی آزادی اور انفرادیت کو اہم سمجھتے ہیں کسی بھی وجودی نے انسان کے وجود کو بے معنی نہیں کہا ہے بلکہ وہ یہ کہتے ہیں۔ کہ نظام زندگی نے اسے بے معنی بنا دیا ہے، اگر فرد بے معانی ہے تو وہ معاشرے کی وجہ سے ہے، اردو تنقید میں اس فلسفے کی معنویت کا احساس موجود ہے، لیکن اردو کے نقادوں نے اسے اچھی طرح سمجھا یا نہیں ہے، ظاہر ہے اس نئے فلسفے نے ادبیات میں جو رجحانات پیدا کئے ہیں انہیں ادبی نقادوں کو سمجھنا ہے اور ان کا تجزیہ کرنا ہے۔ یہ اس عہد کا سب سے اہم رجحان بن گیا ہے اور ادب میں مختلف سطحوں پر یہ رجحان نمایاں ہو رہا ہے۔

جب نئی تنقید ماضی کی جمالیات کی نئی دریافت کریگی، ماحول اور شخصیت کے باطن میں اُترے گی، تحریک، رجحان اور رویہ کے فرق کو سمجھے گی، غیر ملکی ادبیات کے رجحانات کا تجزیہ کریگی، داستان، ناول، شاعری اور افسانہ اور تنقید کے آرٹ کی تخلیقی پہلوؤں پر ہمیشہ نظر رکھے گی، میکانکی تجزیئے سے بچے گی، جدید علوم مثلاً سائنس، ٹیکنالوجی کی تیز رفتاری کو سمجھے گی، لمحوں کے قیمتی تجربوں، وقت کے نئے

تصور، اساطیری رجحان اور وجودی اور دوسری فکری تحریکوں کو سمجھتے ہوئے نئی تخلیقات میں رجحانات کا مطالعہ کرے گی، جمالیاتی قدروں کا تعین کرے گی، اُس وقت نئی تنقید میں کئی اہم پہلو پیدا ہو جائیں گے کئی ڈائی منشن اُبھریں گے میں اکثر سوچتا ہوں کہ اُردو میں کینتھ بروکس کی طرح ناقد پیدا کیوں نہیں ہوتے، ڈیلوکے وِمسٹ (WIMSETT) جیسا ادبی ناقد کیوں سامنے نہیں آتا۔ ان دونوں نے مارکسزم، نفسیات، علم معنیات اور یونگ کی اساطیری نفسیات سے روشنی لے کر تنقید کو تخلیق کا درجہ دیا ہے۔

ہم ایسے ادبی نقادوں کا انتظار کر رہے ہیں!

بقیہ مضمون:۔ "جدیدیت نظریہ یا رجحان"

{صفحہ نمبر ۶۶ سے آگے}

مہمل اور ناقص شاعری کو جگمگاتے دلائل اور لچھے دار بیانات سے اچھی شاعری ثابت کرے شاید اس کی ذہانت پر ایمان لانا تو ممکن ہے مگر اسے 'جدید' یا شاعر کہنا دشوار ہے۔

جدید شاعری ایک مستحسن سفر کا آغاز ہے، سچی جدیدیت کی جستجو کا آغاز اُمید ہے کہ تاریکی اور تشکیک کے کروں کا یہ سفر نئی سماجی معنویت اور بہتر شعری اور فنی شعور کی دریافت تک رہ بری کر سکے گا۔

اختر محی الدین

معاصر کشمیری افسانہ اور نیا شعور

KASSEL'S DICTIONARY OF LITERATURE میں ہندوستانی ادب کا باب اِن الفاظ کے ساتھ شروع ہو جاتا ہے۔

INDIAN LITERATURE HAS NEVER RISEN ABOVE THE LEVEL OF RESPECTABLE MEDIOCRITY.

ممکن ہے ساہتیہ کاروں کی ہماری اکادمی نے اس رائے کے بارہ میں پروٹسٹ کیا ہو اور KASSEL والوں نے احتجاج کا نوٹس لے کر اس جملے کو اب بدل دیا ہو لیکن میرا ذاتی خیال ہے کہ اُن کی یہ رائے جس طرح تب درست تھی، بالکل اُسی طرح اب بھی درست ہے۔

میرا خیال ہے کہ پانچ ہزار برس کی تواریخ میں ہم نے اگر کوئی GENUINE اور ORIGINAL ادب پارہ پیدا کیا ہے وہ والمیکی کی رامائن ہے۔ اِس ایپک کا شانِ نزول نہ وسط ایشیائی تہذیب و تمدن کا مرہونِ منّت ہے اور نہ مغربی

تہذیب و تمدن بلکہ خالص ہندوستانی۔ کیونکہ والمیکی کو اگر کچھ علم تھا، وہ تھا اپنی مٹی کا اور اس پر بسنے والے کالے کلوٹے لنگوٹ پوشوں کا اور والمیکی کا دل شاعر تھا دماغ نہیں۔ اُس کے دل کو ٹھیس لگی تھی کہ کسی شکاری نے ایک نر پرندے کو مار دیا تھا اور مادہ پرندہ اپنے ساتھی کے بچھڑنے پر ماتم کر رہا تھا یہ ٹھیس ایک ایسے واقعے سے تعلق رکھتی ہے جو والمیکی کے سامنے پیش آیا اور یہ ٹھیس اُس کے دل کو لگی اور دماغ کو اس سے کوئی تعلق نہیں۔

ادب کی اساس ہمیشہ ٹھیس پر ہوتی ہے اور ٹھیس کا تعلق دل سے (یہاں پر میں اس دعویٰ کی اپنے عقیدوں کی بناء پر تشریح کروں گا۔ حرکت (اپنے تمام معنی کے ساتھ) کی جبلت میں تجربہ ہوتا ہے جس طرح مرد کی "پشت" میں بچہ ہوتا ہے۔ ادراک ہمیشہ یہ تجربہ حاصل کرنے کی ٹوہ میں ہوتا ہے اور عورت کی طرح RECEPTIVE ہوتا ہے۔ واقعے کا ظہور در اصل حرکت اور ادراک کا ملاپ ہوتا ہے اور اس کی وجہ سے تجربہ ادراک کی کوکھ میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پہنچکر تجربہ (EXPRESSION) پانے کے لئے بے تاب رہتا ہے۔ اور اگر ادراک بانجھ ہو تو یہ تجربہ ردِ عمل کے طور پر غیر تخلیقی انداز میں قہقہے یا چیخ کی صورت میں (EXPRESSION) پاکر ضائع ہو جاتا ہے اور مر جاتا ہے اس کے برعکس اگر ادراک میں تخلیق کی صلاحیتیں موجود ہوں تو تجربہ کوکھ میں بچے کی طرح نشوونما پاتا ہے اور تمام تر تخلیقی عوامل سے گذر کر بھرپور (EXPRESSION) پاتا ہے۔ صفحہ قرطاس پر قلم رکھتے ہی اس کا جنم شروع ہو جاتا ہے۔ اس عمل میں لفظ کی تخلیق ہو جاتی ہے، کردار کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ ہیئت، تشبیہ، استعارہ اسلوب کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ گویا (GENUINE) فن پارہ اپنے اندر نہ صرف اپنے تخلیقی عوامل رکھتا ہے بلکہ اپنے (اجزائے ترکیبی کا بھی) یہ چیز میسّر ہو

تو رامائن پیدا ہو جاتی ہے' رامائن جو عالمی تمدن کا ایک حصّہ بنے۔

لیکن والمیکی کی رامائن اپنے ملک میں کسی نے نہ پڑھی۔ کسی نے اُس کے فن کو پہچاننے کی کوشش نہ کی۔ ہاں البتہ رامائن کی پُوجا ہوئی اور اُس کے کرداروں کو دیوتا سمجھا جانے لگا' یہ فن کار کی بدقسمتی ہے۔

ہمارے دلوں میں سنسکرت کی عزّت ہے اور اس عزّت کا منبع سنسکرت ادب نہیں بلکہ سنسکرت زبان کا دھارمک احترام ہے۔ سنسکرت بھاشا دیوبانی ہے اس کا ایک ایک شبد مقدّس ہے۔ ہماری دلچسپی ادب سے نہیں بھاشا سے ہے۔ ہم نے اس کے ادب کو کبھی نہیں پرکھا' اس کی روایتوں کو کبھی نہیں اپنایا' اس کی عظمت کے بارہ میں ہمارے دماغ میں ایک موہوم سا رعب تھا اور بس۔ اس کو کھنگالنے کا کام ہمارے لئے یورپی محققوں نے کیا اور جب انہوں نے کہا" کالیداس کے ڈرامہ نے عالمی سٹیج کو ماسوائے (GORGEOUS SETTINGS) کے کوئی چیز عطا نہیں کی۔" ہم پر شکست کا احساس طاری ہوا۔ کیونکہ ہم نے اپنی دانست میں دیوبانی میں وہ سب کچھ کہہ دیا تھا جو کہے جانے کے مستحق تھا۔

ہمارے ہاں (STAMINA) کا پہلے ہی فقدان تھا۔ بیرونی حملوں اور حملہ آوروں کے ملک پر قبضہ نے رہے سہے (STAMINA) کو بھی ختم کر دیا اور ہمارے لئے ادبی تحریکیں قابضوں کی زبانوں سے آنے لگیں۔ سنسکرت کو ہم بھول گئے اور ترک اور ایران سے آئی ہوئی روایتوں کو ہم نے عظیم تصور کرنا شروع کیا

آپ کو معلوم ہوگا کہ چنار کا درخت اب جموں کے خطے میں بھی لگتا ہے لیکن اس خطے میں اس درخت کا کیا حال ہو جاتا ہے وہ شاید آپ کو معلوم نہیں۔ چنار ایک خاص حرارت میں پتّے نکالتا ہے اور ایک خاص حرارت میں اس کے پتے جھڑتے ہیں۔ جاڑے میں یہ بالکل ننگا ہو جاتا ہے اور گرمیوں میں اس پر ہزاروں لاکھوں پتے

اس کو بھرپور غذا میسر کرتے ہیں۔ اس کو کشمیر کی آب و ہوا بالکل راس ہے جو چار موسموں میں بٹی ہوئی ہے اور یہ چاروں موسم خشکی و نمی اور گرمی و سردی کے اعتبار سے چنار کو راس آئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں چنار خوب موٹا ہو جاتا ہے اور لمبی عمر پاتا ہے۔ اس کے برعکس جموں خطے کی آب و ہوا واضح موسموں میں بٹی نہیں ہے اور وہاں کے جاڑے میں بھی اتنی حرارت ہوتی ہے جتنی کہ کئی بار یہاں گرمیوں کے موسم میں ہوتی ہے۔ وہاں چنار کو نیلیں پھوٹتے اور پتے جھڑنے کے لحاظ سے پریشان حال ہو جاتا ہے نہ جانے کب پتے جھڑے اور کب نہ جھڑے۔ یہ بیمار بیمار سا چنار زندہ تو رہتا لیکن زندگی نہیں گذارتا۔

بالکل یہی حال ہمارے ہاں اُن تمام ادبی تحریکوں اور ادبی روایات کا ہوا جو غیر علاقوں سے آکر یہاں پیوست ہوئیں۔ یہ ادبی تحریکیں یہاں آکر زندہ تو رہیں لیکن انہوں نے زندگی نہیں گذاری۔ زندہ رہنے اور زندگی گذارنے میں میں نے فرق کیا ہے۔ زندہ وہ رہتے ہیں جو سانس لیتے ہیں، کھانا کھاتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے عمل کرتے ہیں لیکن ہمیشہ بھانجھ رہتے ہیں۔ زندگی وہ گذارتے ہیں جو اپنے تمام قواء کا استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ (PROCREATE) کرتے ہیں۔

لے دے کے آپ اُردو غزل میں غالبؔ کا نام لیں گے یا یہاں کشمیر میں مثنوی گلریز کا۔ لیکن یہ نہ بھولئے کہ غالبؔ ترکی النسل تھے۔ فارسی ادب و زبان کے وارث تھے اور درحقیقت (اُن کے ہی الفاظ ہیں) فارسی کے شاعر تھے۔ اُن کے مہم جو دادا ہندوستان نہیں تہران یا اصفہان بھی جا سکتے تھے، اور اگر گئے ہوتے تو غالبؔ کشمیر میں چنار کی طرح زیادہ بھرپور زندگی گذارتے کیونکہ وہاں پر ماحول فطری ہوتا۔ دلی میں مغلوں کی سرپرستی میں (ARTIFICIAL) ماحول پیدا ہو گیا تھا وہ (ARTIFICIAL) ماحول بھی نہ ہوتا تو غالبؔ نہ ہوتے

وسط ایشیا کا ماحول ہوتا تو غالب اس سے بھی کئی گنا عظیم شاعر ہوتے'
اور ہاں اُن کے فارسی کلام سے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟

ادھر مثنوی گلریز سے وہ چند اشعار نکالئے جو مقبول شاہ نے ترجمے سے ہٹ کر خالص کشمیری زبان میں اپنی اُپج سے لکھے ہیں تو باقی کیا رہے گا؟

_____ جموں کا چنار۔

مغلوں کے زوال کے بعد روائتیں اور تحریکیں انگلستان سے آنا شروع ہوئیں۔ والٹر سکاٹ کو اب بنگال کی سرزمین میں گاڑنا شروع کیا گیا اور اپنی دانست میں ہم نشاۃ الثانیہ کے دور میں پہنچ گئے اور ہم نے مہذب اقوام کے شانہ بشانہ چلنا شروع کیا۔ انگریزی ادب کی روایات مستعار لے کر ہم نے ناول لکھنے شروع کئے۔ وہی CLOSED FORM ناول جو انگلستان میں لکھے جاتے تھے۔ لیکن (RADICALISM) کے لئے (STAMINA) کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ کہاں سے لائیں۔ وہ (IMPORT) کرنے کی شے نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ٹیگور کی بنودنی کچھ عرصہ تک بغاوت تو کرتی ہے لیکن آخر پر عام ہندوستانی عورت کی طرح اپنی بیوگی کو قبول کرتی ہے اور "آدرشی کردار" بنتی ہے۔

ہندوستانی ادیب ٹیگور ہوں یا کوئی اور سماج میں اپنے اور اپنے خاندان کو "بدنام" نہیں کرنا چاہتے۔ لاکھ والٹر سکاٹ سہی، لیکن بیوہ بنودنی دوسری شادی کرتی تو کیا ٹیگور کے سر پر چوٹ نہ لگتی اور وہ بھی کسی کم ذات کے پانس سے (ہاں۔ ذات پات کے ہم تب بھی قایل تھے اور اب بھی ہیں)

انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد کے دوران ہمیں روس کے اکتوبر انقلاب کی آواز سُنائی دی۔ ہم بھونچکا ہو گئے۔ آزادی کا سبق ہم

نے انگریز لبرل سے سیکھا تھا لیکن لینن ہتھیار بند انقلاب کے نقیب تھے۔ ہم سہم گئے۔ آزادی آئینی جدوجہد سے یا انقلاب سے ــــــ؟ دل میں چور پڑ گیا ڈر رہے تھے کہ انگریز ناراض نہ ہو جائے۔ ۱۹۳۶ء تک ہم انتظار کرتے رہے۔ جب معلوم ہوا کہ آخر کار انگریز حاکم (SOCIALIST REALISM) سے خوف نہیں کھاتا بلکہ اس کو ایک جائز ادبی تحریک سمجھتا ہے تو ہم اس کی طرف لپک پڑے اور لگے مزدور، کاشت کار، چھاپڑی فروش، خاکروب غرض کہ ہر ایرے غیرے کے حق میں قصیدے لکھنے جس کو ہم نے "صبحِ آزادی کا نقیب" "سُرخ سویرے کا ضامن" اور نہ معلوم کیا کیا کہا۔ اِن اَن پڑھ جاہلوں کو اب بھی معلوم نہیں کہ یہ لوگ کبھی ہندوستانی ادیب و شاعر کے محبوب رہے ہیں اور اِن کے کھردرے ہاتھوں، ادھ کٹے ہونٹوں، پیلے دانتوں اور میلے کچیلے کپڑوں کو معراجِ حسن تصور کیا جانے لگا تھا۔

ابھی اس میدان میں بھی ہم نے کوئی بڑا معرکہ سر نہیں کیا تھا کہ یورپ سے نئی تحریک وارد ہوئی۔ فرائڈ کے فلسفے کو ہم نے فلسفۂ آلاتِ تناسُل سمجھ لیا۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر ہم اس پر ٹوٹ پڑے اور لگے زیادہ ماڈرن اور زیادہ متمدن ادب پیدا کرنے۔ لیکن وہ کون مائی کا لال ہو سکتا تھا جو اِن آلات کے لئے پنجابی، کشمیری، مرہٹی، اُردو یا ہندی الفاظ میں نام لکھ سکتا تھا۔ سعادت حسن منٹو نے ایک دفعہ عصمت چغتائی سے پوچھا کہ لحاف کے نیچے تم نے کیا دیکھا؟ ــــــ وہ خاموش ہو گئیں، آنکھیں نیچی کیں اور اُن کے کانوں کی لوئیں سُرخ ہو گئیں۔ "ہمت تیرے کی"۔ منٹو نے کہا۔ "تو بھی عورت ہی نکلی" لیکن خود منٹو نے کبھی (HEMINGWAY) کی طرح اپنے فلم پروڈیوسر کو ٹیلیفون پر بھی اپنی کسی کہانی کے عنوان کے لئے چھوٹا اور دونوں جنسوں کو

پسند آنے والا یا نام تجویز نہ کیا۔

F AS IN FOX

U AS IN UNIVERSE

C AS IN CULVER CITY

K AS IN R.K.O.

لاکھ خامیوں کے باوجود میں سمجھتا ہوں کہ سنسکرت ادیبوں کے بعد منٹو ایک ہندوستانی ادیب تھا جو ادب میں دماغ کا نہیں دل کا قائل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی جب ہم اُس کے کچھ افسانے پڑھتے ہیں تو ہمارے وجود کا ذرہ ذرہ تھرک اُٹھتا ہے۔ یہاں میں نے غالبؔ کا نام اس لئے نہیں لیا کہ غالبؔ کا ہندوستان میں جنم لینا ایک تواریخی حادثہ تھا اور اس حادثے کی وجہ سے اُس کی بے پناہ صلاحیتوں کو روک ہی لگی، بلا نہیں ملی۔

اسی دَور میں چند ہندوستانی ادیبوں نے کشمیر کے موضوع پر افسانے لکھنا شروع کئے۔ کشمیر میں اُونچے اُونچے پہاڑ ہیں، جھیل ہیں، شکارے ہیں، سفیدے اور چنار ہیں، قدرتی حُسن کافی ہے اور بدقسمتی سے یہاں کے لوگوں کا رنگ سیاہی مایل نہیں (اس میں مجھے شامل نہ کیجئے)

ہندوستانی ادب میں خوب صورت عورت کا تصور گوری ہے یعنی سفید جلد والی۔ ہندوستانی ادیب نے اس رنگ میں کشمیری عورت کو دیکھا اور بذعم خود رومانٹک افسانے لکھنا شروع کئے جن میں جھیل، پہاڑ، سیب، پھول اور پھرن پہنے عورت ہمیشہ ہیرو (اور ہیرو افسانہ نگار اپنے آپ کو تصور کرتا تھا) کے انتظار میں رہتی تھی اور جوں ہی افسانہ نگار اس وادی کے اندر پاؤں رکھتا تو سیب جیسے گالوں والی عورت اُس کو ٹیلے کے پیچھے ازار بند کھولے ملتی تھی۔

کشمیر میں افسانہ نگاری کی شروعات دراصل انہی کرشن چندروں کے خلاف نفرت کے جذبے سے ہوئی۔ کشمیر کے افسانہ نگاروں نے دنیا کے سامنے یہاں کے سماج کی اصلی صورت پیش کرنا شروع کی اور یہاں کے افسانوں کو حقیقی رُوپ میں پیش کرنا شروع کیا۔ اس میں مرحوم پریم ناتھ پردیسی، پریم ناتھ در اور سوما ناتھ زتشی کے افسانے قابل ذکر ہیں۔ اگرچہ یہ افسانے ایک منفی تحریک کے زیر اثر لکھے گئے ہیں تاہم ان سب کا مثبت پہلو یہ ہے کہ کشمیری سماج میں مسخ شدہ یا FACE-LESS کردار کو پہلی بار (DIMENSIONS) عطا کی گئیں۔ موضوع کے اعتبار سے ان افسانوں میں ایک خصوصیّت دیکھنے میں آتی ہے کہ اس میں کردار دنیا داری کی (SITUATIONS) میں ڈال دیئے گئے ہیں تاکہ کرشن چندروں کو معلوم ہو جائے کہ کشمیری سماج پہاڑوں، مرغزاروں اور خوب صورت عورتوں سے ہی تشکیل نہیں پایا ہے بلکہ اس میں وہ تمام قباحتیں موجود ہیں جو ہندوستانی سماج میں پائی جاتی ہیں۔ ان افسانوں میں عشق و محبّت کا عنصر غائب ہے اور یہ اس لئے کہ یہ افسانے احتجاج کے طور لکھے جا رہے تھے۔

FACELESS کردار کو (DIMENSIONS) عطا کرنے کا یہ سلسلہ بہت دیر تک جاری نہ رہا کیونکہ اس پر 1947ء کے بعد ترقی پسند تحریک کا اثر پڑا اور افسانے کا کردار اب کمیونسٹ (JARGON) کا طبلچی بن گیا۔ کشمیری زبان میں افسانے لکھے جانے لگے جو اُس وقت تک درخورِ اعتنا نہ سمجھے جاتے تھے۔ جب تک کہ اُن کا ایک ایک کردار کمیونسٹ تحریک کے ساتھ وابستہ نہ ہوتا۔ ممکن ہے اس دَور میں ہندوستانی تنقید کے معیاروں کے مطابق کشمیری زبان میں چند افسانوں کو اچھا کہا جا سکے لیکن عالمی معیار پر دیکھئے تو وہی MEDIOCRITY نظر آئے گی۔ RESPECTABLE-

ادھر چند برسوں سے لوگوں کی دیکھا دیکھی میں ہم بھی جدیدیت کے قائل ہو گئے۔ ادب میں جس طرح پہلے دل کے بجائے دماغ کا عمل دخل تھا۔ اب زیادہ شدید ہو گیا۔ کمیونسٹ (JARGON) کی جگہ (PHILOSOPHICAL JARGON) نے لی اور اب ہم بات کرتے ہیں۔ "نیا شعور" کی اور اس سے متعلق فلسفے کی۔

میری ذاتی رائے ہے کہ ہندوستانی بحیثیت قوم ایک شدید قسم کے (INFERIORITY COMPLEX) میں مبتلا ہیں۔ لاکھ تقریروں کے باوجود ہم میں سے کوئی بھی شخص اب تک اس بات کا قائل نہیں کہ ہم واقعی بہت بڑے تہذیب و تمدّن کے وارث ہیں۔ ہم بھگوت گیتا کو شاید اس لئے عظیم کتاب مانتے ہیں کیونکہ کسی یورپی محقّق نے ایسا کہا (مقدس ماننا بالکل دوسری بات ہے) ہم نے ادب یا تنقید میں اپنے معیار پیدا نہ کئے اور نہ ایسا کرنے کی ہم میں جرأت اور صلاحیت ہے "جدیدیت" اسی (INFERIORITY COMPLEX) کا نتیجہ ہے ورنہ کہاں جدیدیت اور کہاں ہم۔ ہم تو اس قدر قدامت پسند ہیں کہ خود قدامت پسندی کی تعریف بھی ہماری ذہنی افتاد سے بالاتر ہے۔ آج ہم سیاست میں جمہوریت اور بالغ رائے دہی کے اصول کو اپنا بلند ترین مقصد مانتے ہیں۔ اگرچہ یہ تصور بھی ہم نے یورپ سے لیا ہے لیکن اس اصول کے تحت جب بھی ہم ووٹ مانگنے جاتے ہیں تو سیاسی جماعت کی حیثیت سے نہیں بلکہ ذات پات اور مذہب کے نام پر۔ گویا اس ترقی پسند خول کے نیچے ہمارا رجعت پسند اور قدامت پرور وجود باقی ہے اور زندہ ہے۔ اسی طرح آپ زندگی کے دوسرے پہلوؤں پر نظر ڈالئے تو ہماری قدامت پروری ظاہر ہو جاتی ہے۔

جدیدیت یا نیا شعور ایک اچھی رَو سہی لیکن ابھی ہم سماجی طور پر اس مقام پر نہیں پہنچے ہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنے کے لئے یورپی سماج کے ساتھ کچھ تقابل

کرنے کی ضرورت ہے۔

ہمارے ہاں شادی کا تصوّر گالی ہے۔ ایک مرد جب کسی عورت کے ساتھ شادی کرتا ہے تو ہماری دانست میں وہ اُس کو، اُس کے خاندان، قبیلے اور ہم مذہبوں کو مسلسل گالی دیتا ہے اور جب تک یہ جوڑا زندہ رہے گالی قایم ہے۔ اگر مرد دوسرے مذہب کا پیرو ہو تو عورت کے آبائی مذہب کے ساتھ تعلق رکھنے والے اس گالی کو برداشت نہیں کرتے۔ وہ ایجی ٹیشن کرتے ہیں، بسیں جلاتے ہیں، ریلیں اُلٹ دیتے ہیں۔ اخبار ایڈیٹوریل چھاپتے ہیں اور ادیب ناول لکھتے ہیں۔

اس کے برعکس یورپ میں جنسی تعلق کا تصور مختلف ہے۔ ایک گیارہ سالہ لڑکی نے حال ہی میں لندن میں اعلان کیا کہ وہ PREGNANT ہے۔ پوچھنے پر اُس نے کہا مجھے معلوم نہیں، میرے ہونے والے بچّے کا باپ کون ہے؟ کیوں کہ میرے بہت سے دوست ہیں۔ کسی ڈاکٹر نے اس لڑکی کی صحّت کے پیشِ نظر اس کا اسقاطِ حمل کیا۔ اس پر لڑکی کی ماں برافروختہ ہوگئی کہ ڈاکٹر نے ایسا کیوں کیا۔ میں اپنے ہونے والے پوتے کو خود گود لیتی۔

جب ایک ہندوستانی کسی فرہنگی عورت کے ساتھ جنسی تعلق پیدا کرتا ہے تو اس جوڑے کا ذہنی ردِ عمل عجیب ہوتا ہے۔ فرہنگی عورت ADVENTURE کے لئے ہمارے ہیرو کے ساتھ تعلق قایم کرتی ہے اور ہمارا ہیرو جنرل ڈایر سے انتقام لینے کے لئے۔

دوسری جنگِ عظیم میں یورپ میں لاکھوں کی تعداد میں لوگ مارے گئے، بے گھر کر دئے گئے اور اُجاڑ دئے گئے۔ اس سے یورپی سماج میں پرانی قدریں مٹ گئیں اور نئی قدروں کو جنم ملا۔ 1947ء کے ہنگامے میں ہمارے ہاں لاکھوں کی تعداد میں لوگ مارے گئے، بے گھر کر دئے گئے۔ اور اُجاڑ دئے گئے۔ اس سے

ہندوستانی سماج کی قدامت پرستی اور زیادہ مستحکم ہوگئی۔ ہندو اور مسلمان کی آپسی نفرت زیادہ شدید ہوئی اور ایک ایک ریفورمی قدامت پسندی کا ایک ایک قلعہ بن گیا۔

یورپ میں آج سے دو ہزار برس پہلے اوڈی پس نے اپنی ماں کے ساتھ شادی کی اور بچّے پیدا کئے۔ ہندوستان میں ماتا کی پوجا کی جاتی ہے۔ وہ عورت نہیں دیوی ہے اور اُس کے قدموں میں جنّت ہے۔ یورپ میں بیوی زندگی کی ساتھی ہے۔ نباہ نہ ہوا تو جوڑا الگ ہو جاتا ہے۔ یہاں عورت داسی ہے۔ اُس کو ستی ہونا ہے جسمانی لحاظ سے اب نہیں لیکن ذہنی لحاظ سے اب بھی۔

یورپ میں بہن جنسِ نازک سے تعلق رکھنے والی ایک شخصیت ہے جو اپنے اعمال کی خود ذمہ دار ہے۔ یہاں بہن ماں باپ کی ایک کمزور امانت ہے۔ جس کی حفاظت کرنا بھائی کا مذہبی فریضہ ہے۔

یورپ میں ادبی مسایل پیدا ہو جاتے ہیں اور اس لئے نئی نئی تحریکیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ یہاں کبھی کوئی ادبی مسئلہ پیدا نہیں ہوا۔ ہمیشہ دوسروں کے مسایل ہمارے مسایل بنے اور دوسروں کے حل ہمارے حل تصوّر ہوئے۔

یورپ کا نوجوان بقول ہیگی ہالرایڈ WRITING ON THE WALL ہے وہ اگلے برسوں کے بزرگوں کی فہم و فراست کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے ہمارے ہاں حلال و حرام کا فیصلہ آج سے ہزاروں برس پہلے ہوا ہے اور ہمارا نوجوان اسی فیصلے کو قایم رکھے ہوئے ہے وہ ہر سفید بال کی عزّت کرنا اپنی سعادت سمجھتا ہے۔

یورپ میں نوجوانوں نے (COUNTER CULTURE) کی تحریک چلا رکھی ہے۔ یہاں کے نوجوان کو کلچر کا احساس ہی نہیں ہے۔ یورپ میں پچھلی کئی

صدیوں سے ادب وفن کا ایک باقاعدہ ارتقاء ہوا ہے جس میں نئے فلسفے اور نئی فارمز وجود میں آئیں۔ یہاں پچھلی کئی صدیوں سے ادب وفن کے میدان میں جمود ہے۔ تمام تحریکیں باہر کی آئی ہوئی ہیں اور ہم نے اِن کو بالکل اُسی طرح اپنا لیا ہے۔ جس طرح کوئی دائمی مریض (EPILEPTIC FITS) کو اپنی مقدر تصور کرتا ہے ٹیگور کو نوبل پرائز صرف اس لئے ملا کہ اُس نے "مادہ پرست مغرب کو بہت پرانے تصورات کی یاد نئے سرے سے دلائی" ——— اور بس۔

"پچھلے کئی برسوں سے ہم نے شور وغُل مچا رکھا ہے کہ آزادی کے بعد ادب و فن میں ہم نے نئے معرکے سر کئے ہیں۔ لیکن اس دَور میں پیدا ہوئے نثری ادب کو مغرب کے ادب پاروں کے ساتھ تقابُل کیجئے تو اپنی عظمت کا پتہ چلے۔

ایسے حالات میں نئے شعور کی بات کرنا میرے خیال میں دور کی کوڑی لانے کے مترادف ہے۔ ادیب وشاعر اپنے سماج کی پیداوار ہے۔ جب سماج کی حالت یہ ہو تو ادیب نیا شعور کی کیا بات کرے۔ کرے تو وہ ذہنی طور پر اس سماج کا فرد نہیں اور اس لئے اس سماج کا نمایندہ نہیں۔

کشمیری افسانہ نگار 1960ء تک کچھ عرصے کے لئے (FACELESS) کردار کو (DIMENSIONS) دینے کی احتجاجی تحریک کے تحت لکھتا رہا اور کچھ عرصے کے لئے نام نہاد ترقی پسند تحریک کے تحت۔ نام نہاد اس لئے کہ خود مارکسزم ہم نے کبھی نہ سمجھا تھا۔ جو کچھ ہم تک پہنچا۔ اُردو کے چند ادبی رسالوں کے ذریعے پہنچا۔ اِس دَور کے افسانہ نگاروں میں نُور محمّد روشن، صوفی غلام محمد، تاج بیگم ریزو، امین کامل اور مبسی نردوش وغیرہ کو شامل کرتا ہوں۔ ممکن ہے اِن افسانہ نگاروں کی نگارشات 1960ء کے بعد بھی چھپی ہوں لیکن تحریک وہی ہے۔ 1960ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے نئے تجربات کئے جو دراصل یورپی تحریکوں کے مرہونِ منت

ہیں۔ ان میں ہری کرشن کول، ہردے بھارتی اور فاروق مسعودی شامل ہیں۔

1960ء کے بعد لکھے گئے افسانوں میں دلچسپی کا ایک نیا عنصر ہے۔ ہری کرشن کول نے اپنے افسانہ 'دیوتا تہ ڈائن' میں پہلی بار ہمارے سماج میں ایک طبقے کے اندر ایک مُتخنث کی نشان دہی کی۔ ہماری بے ہمتی ملاحظہ ہو کہ سینکڑوں برس سے اس طبقے کے لوگ یہ یقین کئے ہوئے ہیں کہ ان میں کوئی مُتخنث نہیں۔ ہر مرد کی شادی ہو جاتی ہے۔ ہر عورت داسی ہے، اُسے اُف کرنے کی اجازت نہیں، چاہے وہ عُمر بھر کنواری رہے۔ ہری کرشن کول کے افسانوں میں الجھاؤ اور ابہام نہ فارم میں ہے اور نہ موضوع میں، اگرچہ الجھاؤ اور ابہام "جدیدیت" کے اس دَور میں ہر ایرے غیرے نے اپنے "فن" کا معراج سمجھ لیا ہے۔

بنسی نردوش کا ایک افسانہ بڑا دلچسپ ہے۔ اس میں عشق کرنے والے ایک نوجوان (ہاں ــــــــ نوجوان) کا ذکر ہے۔ "اُنی سب تہ اُنی رب" افسانے کا ہیرو سوم ناتھ اپنی محبوبہ پر اپنا حق جتائے ہوئے اُس کے باپ کو یوں قایل کرتا ہے:

"مجھے مُعاف کیجئے۔ میں نے غصّے میں کچھ کہا ہو۔ آپ میرے بزرگ ہیں۔ میرے والد کے برابر ہیں۔ آپ پہلے یہ معلوم کیجئے کہ اب تک میں اپنے محلے میں کیسا رہا ہوں۔ کوئی میرا نام بھی نہ جانتا تھا۔ مجھ سے صرف اتنی غلطی سرزد ہوئی ہے۔ کہ ایک دفعہ میں آپ کی بیٹی کے پیچھے پیچھے اُس کے کالج تک گیا ہوں۔ دوسرے دن اُس نے اپنی ایک سہیلی سے شکایت کی جس نے مجھے پولیس کے حوالے کروا دیا۔ ایک مہینے کے بعد مجھے جیل سے چھوٹ ملی ہے۔ آپ ہی کہئے۔ ہماری برادری میں اچھے اچھوں کو شادی نہیں ملتی اور ایسے آدمی کو جو جیل گیا ہو۔ کون پوچھے۔ کون مانے کہ میرا کوئی قصور نہیں تھا۔ اپنی برادری میں اب میری شادی ہونا محال ہے، اب مجھے اپنی فکر نہیں اپنی ماں کا غم ہے، اُس کے بھی ارمان ہیں۔ مرنے سے پہلے وہ بہو

دیکھنا چاہتی ہے۔ رشتہ داروں کو کھلانا پلانا چاہتی ہے۔ اس حالت میں میری قسمت آپ کے گھر کے ساتھ وابستہ ہے۔ اگر آپ مجھے اس قابل سمجھیں تو اچھا۔ اگر نہ سمجھیں تو میں اُس دن کا انتظار کروں گا۔ جب کوئی دولھا آپ کے آنگن میں آئے گا۔ پہلے میری لاش نکلے گی پھر آپ کی بیٹی دُلھن بن کر۔"

عشق کا یہ تصور کتنا انوکھا ہے۔ ہمارا ہیرو لڑکی سے محبت نہیں کرتا ہے اُس سے غلطی سرزد ہوئی ہے اور اب وہ اس خوف سے مرا جا رہا ہے کہ اگر اس لڑکی کے ساتھ شادی نہ ہوئی تو کہیں اور نہ ہوگی۔ اور شادی وہ ماں کی خوشنودی کے لئے کرنا چاہتا ہے۔

نیا شعور کے حامیوں میں ہمارے نوجوان افسانہ نگار فاروق مسعودی کو زبان استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ اُس کا افسانہ پڑھ کر اگرچہ (TOTAL) تاثر صفر ہوتا ہے لیکن چھوٹی چھوٹی (IMAGES) آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں۔ جو اکثر لڑی گھناؤنی ہوتی ہیں کہ آلاتِ مخصوصہ کے اِرد گرد بُنی ہوئی ہوتی ہیں ان کا گھناؤنا پن اِس لئے بھی شدید ہو جاتا ہے کہ نہ صرف (IMAGES) بلکہ ماحول بھی آتشک زدہ محسوس ہوتا ہے۔ میں نے فاروق مسعودی کے (MORBID HUMOUR) کو ہمیشہ بیمار پایا ہے اور میں بیماری کو نیا شعور تصور کرنے کے لئے تیار نہیں۔

اُن کی ایک رو (IMAGES) میں 'نرگہ ند' نام کے افسانے سے یہاں ترجمہ کرتا ہوں۔ ؎

"یہ تسیمہ کون تھی؟" میرے باپ نے پوچھا۔

چُپ کیوں ہو گئے؟ کہتے کیوں نہیں۔ یہ میری ماں کی آواز تھی۔

میں یہ اندازہ نہ کر سکا کہ انہوں نے میرا زہر خند محسوس کیا تھا کہ اِسے مُسکراہٹ سمجھ کر خوش ہو رہے تھے۔ یہ خبیث جوڑی۔ یہ کنجر۔ میں نے اِن دونوں

کے مُنہ میں رُومال ٹھونس دئے اور اِن کے ساتھ زبردستی زنا کیا۔ جوں ہی میں نے ان دونوں خبیثوں کا گلا گھونٹ دیا ان کی آنکھیں پھوٹ نکلیں"۔

دُوسری IMAGE ۔۹

"میں نے ان کی لاشیں کندھے پر اُٹھائیں اور پہاڑی پر چڑھنے لگا۔ جنگل میں پہنچکر میں نے اپنی پتلون کھول دی اور ان دونوں لاشوں کے ساتھ جوڑ کیا"۔

اختر محی الدین کے بارہ میں میرا خیال کچھ یوں ہے۔ عام طور پر اُسے اندھوں میں کانا راجا سمجھا جاتا ہے۔ راجہ وہ خیر ہے نہیں لیکن عام ہندوستانی ادیب کی طرح کانا ضرور ہے اور (RESPECTABLE MEDIOCRITY) کی سطح سے اُوپر کبھی نہیں گیا ہے۔

آپ میرے ان خیالات سے اتفاق نہ کیجئے اور میرے ساتھ اُلجھ جائیے لیکن خبردار آپ کے اندر کا ریلیٹ، کامُو یا سارتر نہ بولے بلکہ یوسف ٹینگ، راہی، نادم اور کامل بولے۔ وہی لوگ بولیں جن کی صحّت ٹھیک ہو۔

(HEMINGWAY) نے خوب کہا ہے کہ ادیب کے لئے صلاحیت ہونا ہی کافی نہیں، اچھی صحّت ہونا بھی ضروری ہے۔ افسوس کہ ہمیں جیانتین اور پروٹین بہت کم میسر رہے ہیں۔ اس پود کو بھی اور پچھلی نسلوں کو بھی ؛

گوپی چند نارنگ

جدید اُردو افسانہ

۱۹۵۰ء کے لگ بھگ جب ہندوستان اور پاکستان تقسیم کے بعد قدرے مستحکم ہو چکے تھے، اس وقت فسادات اور قومی موضوعات پر لکھے جانے والے افسانے فرسودہ اور پھیکے محسوس ہونے لگے تھے نہ ان میں کوئی اپیل تھی اور نہ ان کا کوئی مقصد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُردو افسانہ اس وقت تنقید کی اس رُو سے مانوس ہو چکا تھا جو بقول البرٹ کامیو ایک باغیانہ مزاج بن کر پیدا ہوتی ہے مگر اپنا اظہار جمالیاتی سطح پر کرتی ہے وہ ادیب جو اس باغیانہ مزاج کو قائم رکھنا چاہتے تھے انہیں ہمعصر زندگی اور اس مزاج کو ہم آہنگ کرنے میں مشکل پیش آ رہی تھی۔ انہیں احساس ہو چلا تھا۔ کہ ایک نئی منزل جو انتہائی دشوار گذار ہے انہیں ہمیز دے رہی ہے۔ پھر بھی انہوں نے عام طور سے اس ڈگر کو نہیں اپنایا۔ . . . ہندوستان آزاد ہو چکا تھا۔ . . اور اس لئے حبّ الوطنی اور قومی جذبہ اُبھارنے والی کہانیاں لکھنے کا کوئی جواز نہیں تھا، فرائیڈ کے پیروکار اور جنس کے موضوع پر لکھنے والوں کا رنگ بھی پھیکا پڑ چکا تھا۔ ترقی پسند مُصنفین کا بھرپور اثر جو پچھلے بیس برسوں سے ذہنوں پر مسلط تھا اب اس کا اثر کم ہو چلا تھا۔ . . . اُس وقت کسی ادیب کے پاس نہ کوئی نعرہ تھا اور نہ کوئی فلسفہ

جوان کو روشنی دکھاتا . . . خلا کے اس شدید تاثر نے ایک عجیب سی کیفیت میں مبتلا کر دیا کہ انہیں اپنا ماضی انتہائی پُرشکوہ اور رنگین نظر آنے لگا . . . ماضی کی یہ رنگ تہذیبی اقدار میں گم ہو کر وہ حال سے رشتہ جوڑنے میں جُٹ گئے . . . ہندوستان کے مقابلہ میں پاکستانی ادیب اس ضمن میں پیش پیش تھے۔ بقول اعجاز احمد :-

"برصغیر میں تقسیم کا سانحہ جس طرح ظہور میں آیا۔ اس کا مطلب تھا اپنے ماضی اور تاریخ سے اچانک اور یک دم رشتہ منقطع کر لینا . . جس کے لئے ادیب کا ذہن تیار نہیں تھا . . کم از کم جذباتی طور پر تو ہرگز نہیں، رومان پرور تصورات کو قائم رکھنے کے لئے ماضی اور ماضی کی گود میں سانس لیتی ہوئی یادوں کو نئے سرے سے ترتیب دینا ضروری تھا۔ اپنی یادوں کے خرابہ کی تعمیر میں ادیب کو نہ صرف نیا بلکہ ایک حد تک بے ضابطہ طریقہ اپنانا پڑا۔ چونکہ نئے مستقبل کی تعمیر میں ورثہ میں ملے ہوئے ماضی سے رشتہ منقطع کرنا ضروری تھا اس لئے جو دھارے ماضی سے پھوٹے تھے ان کا رُخ شعوری طور پر موڑ کر مستقبل کے نئے تصور کو جنم دیا گیا اور یہ سب اس لئے ضروری تھا کہ وطن کی یاد فطری طور پر نہ صرف ضروری بلکہ ایک شعوری تخلیقی عمل ہے"۔ (SENSE OF HISTORY IN MODERN URDU NOVEL)

قرۃ العین حیدر جو ابتدا میں اپنے رنگین اور برجستہ اسلوب اور کالونیٹ میں پڑھنے والی لڑکیوں کی رومانی کہانیوں کے لئے مشہور ہوئیں، بعد میں انہوں نے شمالی ہند کے ہندو اور مسلمانوں کی ملی جلی زندگی اور ثقافتی تاریخ کے بارے میں لکھنا شروع کیا۔ تو ایک نئے رجحان کی علم بردار بن گئیں۔ ان کا عظیم الشان اور تکنیکی اعتبار سے پیچیدہ ناول "آگ کا دریا" ایک سنگ میل ثابت ہوا۔ "آگ کا دریا" ایک ایسا ناول ہے جس میں برصغیر کے تہذیبی تسلسل اور اعلیٰ تعداد کی عکاسی کی گئی ہے . . . اس ناول میں تقسیم کے مسئلہ کو پھر سے مرکزیت حاصل ہوئی . . . اس کے بعد قرۃ العین حیدر

ہندوستان آگئیں اور یہیں بود و باش اختیار کی۔ جب سے انہوں نے دونوں فرقوں کی تہذیبی شخصیت کے بارے میں لکھا ہے اور ہمارے دور کی چند بہترین کہانیاں ہمیں دی ہیں۔ . . انہیں پیار ہے ماضی کے رنگ محلوں سے جن سے حال کا لے رحم ہاتھ حسن اور زندگی دونوں چھینے لے رہا ہے۔ مگر ان کے مسیحا نفس ہاتھ اس ماحول کے نہ صرف خدوخال ابھارتے ہیں بلکہ اس کو بھرپور زندگی بخشتے ہیں۔ اگر ای۔ ایم فارسٹر (E. M. FORSTER) کے الفاظ استعمال کئے جائیں۔ تو قرۃ العین حیدر کی کہانیاں بھی "ایک مطالعہ میں اس زندگی کا جو اعلیٰ اقدار کی گود میں سانس لیتی ہے نہ کہ اس زندگی کا جو وقت کی گرفت میں پھڑپھڑاتی ہے۔ . . ." شعوری رو تکنیک استعمال کر کے وہ تاریخ کے خوابناک ماحول کو جنم دیتی ہیں۔ اور اسی رومانی ماحول میں اپنے کرداروں کی تخلیق کرتی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر قارئین بھی اپنے آپ کو اسی ماحول کے ایک گوشہ میں محسوس کرتے ہیں۔ اس کی چند اچھی مثالیں ہیں "جلاوطن" "ڈالن والا" "ہاؤسنگ سوسائٹی"۔

پاکستان کے دو مشہور نوجوان افسانہ نگار انتظار حسین اور شوکت صدیقی نے بھی تہذیبی تغیر کے بارے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ انتظار حسین کا طرزِ تحریر نہ صرف انتہائی مدلل ہے۔ بلکہ انہیں ماحول کی عکاسی میں بھی یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ . . . وہ بھی اس جنت کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ جو کب کی گم ہو چکی ہے۔ ان کے افسانے مثلاً سانجھ بھئی چودیس، ٹھنڈی آگ، محل والے مجمع اور آخری موم بتی یو۔ پی کے مسلم شرفا کے تہذیبی ورثا کی گرتی ہوئی دیوار کا ایک مرثیہ نظر آتے ہیں تہذیبی انقلاب کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے ایک دفعہ کہا تھا۔ "میں اپنی کس جائداد کا مطالبہ سرکار سے کروں۔ میرا حق تاج محل پر بھی ہے جسے میں پیچھے چھوڑ آیا ہوں"۔ یا "آخری موم بتی" میں وہ اس علاقہ کے امام باڑہ کی حالتِ زار کا ذکر

کرتے ہیں جہاں سے سب مسلمان ترک وطن کر چکے ہیں۔ . . انتظار حسین نے آج کے دور کی کہانیوں کے لئے قدیم داستانوں کا انداز بیان بھی اختیار کیا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ "زرد کتا" اور "کایا کلپ" یہ دونوں کہانیاں اپنی رمزیت اور حیوانی کرداروں کے لئے کافکا مکتبۂ فکر سے متاثر نظر آتی ہیں۔

شوکت صدیقی نے بھی مسلم مہاجرین کی بدلتی ہوئی سماجی زندگی کے بارے میں لکھا ہے۔ ان کے کردار بھی زیادہ تر شمالی ہند کے مسلم شرفا میں سے ہیں۔ ان کرداروں کی زندگی میں اب ایک خلا پیدا ہو چکا ہے۔ کیونکہ وہ اقدار جو کبھی ان کی زندگی کی بنیاد تھیں اب کھوکھلی ہو چکی ہیں۔ اسی تہذیبی تغیر کے لئے ان کی کہانیاں "اجنبی" "پتھر میں آگ" "تانتیا" اور "نوچندی جمعرات" کافی اہم ہیں۔ . . ان کا اسلوب انتہائی عمیق، غیر جذباتی مگر شاعرانہ ہے۔ اسی طرح قاضی عبدالستار کی توجہ تعلقہ داروں کے افسوسناک مگر ناگزیر زوال اور عام آدمی کے عروج پر رہی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں امراء کی زندگی کے کچھ تہذیبی سانچے برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو اس حد تک جاتے ہیں کہ ان کے کرداروں کی بول چال، برتاؤ لباس اور رسمیں ہی تقسیم ہند سے پہلے کا ماحول نہیں پیش کرتیں بلکہ شہروں اور دیہاتوں کے ذکر میں بھی جا بجا اُتر پردیش ملتا ہے۔

یہ تو تھا شہری زندگی کے عکاسوں کا ذکر۔ . . ان کے برعکس دیہی زندگی اور فطرت پسندوں کی تعداد بہت مختصر ہے۔ اس زمرے میں احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، اے حمید۔ . . اور اشفاق احمد سرفہرست آتے ہیں۔ . . ایک تو ان لوگوں کی مختصر تعداد اور پھر دوسرے ان کی تخلیقات کسی واضح رجحان کا پتہ نہیں دیتیں۔ احمد ندیم قاسمی تقسیم ہند کے پہلے کے ان چند ادیبوں میں سے ایک ہیں۔ جنہوں نے اپنے گرد و پیش ہونیوالی تبدیلیوں کے نیز دھاروں کا مقابلہ کیا اور اپنے حق پر جمے رہے اور یہی وجہ

ہے کہ آج ان کا مقام پہلے سے بھی بلند ہے۔ امتیاز علی تاج نے انہیں بجا طور پر "پنجاب کا پریم چند" کہا ہے وہ ایک ہمہ گیر ادیب ہیں جنہوں نے نظم اور نثر دونوں میں بہت کچھ اور بہت خوب لکھا ہے۔ . . . وہ پنجاب کی دیہی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ پنجاب کے دیہات جہاں جہاں حسن ہے، رومانس ہے، غربت ہے استحصال ہے۔ . . پنجاب کے اس تضاد کو انہوں نے بہت ہی خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔ بقول احمد جلال الدین :۔

"ابتدا میں دیہات سے احمد قدیم قاسمی کی دلچسپی رومانس کی تلاش کی حد تک تھی۔ مگر رفتہ رفتہ دیہی زندگی کا حسن اور اس کی صعوبتیں دونوں ہی ان کی تحریر میں رچ بس گئے جس سے ان کے اسلوب میں مبالغہ کا سا جوش اور ولولہ آ گیا"۔

PAKISTAN QUARTERLY 11,2 P. 47 SEE ATISH-E-GUL - GANDASA

بلونت سنگھ کی کہانیاں پنجاب کی جری اور قوی سکھوں کی ولولہ انگیز اور متحرک زندگی پیش کرتی ہیں۔ . . محل وقوع میں وہ کبھی کبھی شہر کی طرف آتے ہیں مثلاً ان کی کہانی (سورما سنگھ) مگر ان کے بیشتر کردار دیہات کی کھلی فضا میں سانس لیتے نظر آتے ہیں وہ سیدھے سادھے کسان ہیں۔ ڈاکو ہیں، شتر سوار ہیں۔ ٹرک اور ٹیکسی ڈرائیور ہیں مشینی دور سے دور، انتہائی معصوم مخلص اور بے لاگ، مختصر یہ کہ انکی کہانیوں میں سکھوں کا جیتا جاگتا پنجاب چھایا ہوا ہے۔

یہاں شفیق الرحمٰن کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے جن کی کہانیاں رومان کی ہلکی میٹھی چاشنی اور شوخیوں کے لئے قابل ذکر ہیں۔ . . عشق کی بے وقوفی" اور "بے وقوفوں کا عشق" دونوں ہی بہت پیارے انداز میں پیش کئے گئے ہیں اور نتیجہ کے طور پر ان کی کہانیوں سے قہقہے اُبلتے ہیں۔ . . کہانی کا یہ رُوپ اردو ادب کے لئے بالکل

نیا تھا۔ ان کے کردار عام طور سے خوش باش اور بے فکرے نوجوان ہیں، جن کا مقصد ہنستا اور ہنسانا ہے۔ ... ان کے لئے زندگی کانٹوں کی سیج نہیں بلکہ چاند رات ہے، گلوں کا تختہ ہے۔ خوشبوؤں کا پیراہن ہے۔ ... اے احمد اور اشفاق احمد کا اسلوب مختلف ہے۔ رومان اور فطرت سے پیار کی وجہ سے دونوں فطرت پسندوں سے زیادہ نزدیک نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کا پیغام ہے کہ زندگی صرف فریاد اور دکھوں کا راگ نہیں ہے۔ اس میں پیار بھی ہے اور حسن بھی اور زندگی کو صحیح طور پر سمجھنے کا راز صرف یہ ہے کہ اس کو فطرت کے لازوال حسن کے پس منظر میں دیکھنا چاہیئے۔

عصمت چغتائی کی گھریلو عورتوں کی کردار نگاری نے تقسیم ہند کے بعد کی بہت سی لکھنے والی عورتوں کو متاثر کیا ہے جن میں سے خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، شکیلہ اختر، جیلان بانو اور واجدہ تبسم قابل ذکر ہیں۔ یہ سب عورتوں کے نقطہ نظر سے لکھتی ہیں اور متوسط طبقہ کی اخلاقیات کا تار پود بکھیرتی ہیں۔ پردہ میں رہنے والی عورتوں کے گھٹے ہوئے احساسات اور سسکتے ہوئے جذبات کو اس قدر بے لاگ اور مؤثر طریقہ سے اجاگر کرتی ہیں کہ وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک مکمل کیفیت بن کر آجاتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں عورتوں کی بول چال اور محاورہ کا خوب استعمال کرتی ہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو عورتوں کی روزمرہ گفتگو اور محاورہ میں کہانی کا مقصد بن جاتا ہے اور جس سے کہانی کے ارتقاء کو سخت دھکا پہنچتا ہے۔ ان میں سے خدیجہ مستور کہانی کے ارتقاء اور کردار دونوں میں یہ توجہ دیتی ہیں۔ ابھی ان کا ناول "آنگن" شائع ہوا ہے۔ اگرچہ ان کی کہانیوں کے بیشتر کردار بھی مسلم متوسط طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اوروں کے مقابلہ میں وہ اس معاشرتی ماحول کی عکاسی انتہائی خوش شدت اور ایمانداری سے کرتی ہیں جس کی دو اچھی مثال ان کی کہانیاں "خرمن"

اور "دادا" ہیں۔

ممتاز شیریں باقی دوسری لکھنے والی عورتوں سے مختلف ہیں۔ ان کا اسلوب روزمرہ نہیں بلکہ شاعرانہ ہے وہ کسی ایک خاص طبقہ کی نمایندگی نہیں کرتیں بلکہ ان کی فکر کے سائے زندگی کے ہر طبقہ پر پڑتے ہیں۔ وہ ایک نقاد بھی ہیں اور ایک ادیبہ بھی۔ ۔ ۔ مگر جب وہ انسانی فطرت اور زندگی کی دکھتی رگوں پر انگلیاں رکھتی ہیں تو ان کا فن اپنی معراج پر ہوتا ہے۔ ان کی کہانی "آئینہ" ایک نوجوان لڑکی کی انا کہانی ہے۔ جب وہ زندگی کے دکھوں سے روشناس ہوتی ہے۔ تو خود کو ایک شفیق اور کائناتی جذبہ کے سپرد کر دیتی ہے جو اس کی زندگی اور اس کی روح کو ایک نئی تازگی بخشتی ہے۔ ان کی دو کہانیاں "کفارہ" اور "میگھ ملہار" اپنی رمزیت کی وجہ سے کافکہ مکتبۂ فکر سے زیادہ نزدیک ہیں۔

کفارہ کی ہیروین ایک دکھی ماں ہے۔ جو ماں بننے کا دکھ ہی نہیں جھیلتی بلکہ اپنے بچّہ کی موت کا دکھ بھی برداشت کرتی ہے اور اس طرح وہ ایک تلمیح بن جاتی ہے۔ مقدس مریم کی جو عیسیٰ کو جنم دیکر اولین گناہ کی مرتکب سمجھی گئی۔ دوسرا رجحان جو ۵۵ء کے بعد (LATE FIFTIES) سے بجا طور پر اُبھرا وہ تھا عام زندگی میں عام آدمی کی کردار نگاری۔ نوجوان ادیبوں کی تخلیقات میں سڑک پر چلنے والا ایک عام آدمی اہم ترین آدمی بن گیا اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے اُردو میں ایک نئی کہانی جنم لیتی ہے جو اشتراکی اور غیر اشتراکی چھاپوں سے مبرّا ہے۔ طبقاتی کشمکش کی پہنے سے ذہن میں پلتی ہوئی عصبیت ان کہانیوں میں کوئی جگہ نہیں پاتی بلکہ ایک عام آدمی کی روزمرہ زندگی اور اس کے مسائل ان کے نزدیک زیادہ اہم ہیں۔ ان کا مقصد صرف اتنا ہے کہ وہ زندگی کو سچائی اور فن کارانہ انداز سے پیش کر سکیں۔ آج کے نوجوان ادیبوں میں سے رام لال، دیوندر اسر، اقبال مجید، شروں کمار ورما، جوگندر پال، اقبال متین

غیاث احمد گدی، عوانس سعید، ستیش بترا، الیاس احمد گدی اور ظفر اوگانوی قابل ذکر ہیں۔ پاکستان کے نوجوان ادیبوں میں جمیلہ ہاشمی، صادق حسین، محمد عمر میمن، ضمیر الدین انور سعید، فرخندہ لودھی، رضیہ فصیح احمد اور مسعود مفتی عام زندگی پر خصوصی توجہ کرتے ہیں، کل کے ادیب جس زندگی کو عامیانہ سمجھ کر اس سے نظریں چراتے تھے آج کے ادیبوں کے لئے نہ صرف بامعنی بلکہ انتہائی اہم ہوگئی ہے۔ یہ سب ادیب سیاسی نظریات کی بھرمار سے پریشان اور غیر مطمئن ہیں۔ انہوں نے پرانے لکھنے والوں کو مجبور کیا ہے کہ وہ مارکسی اور غیر مارکسی گروہ بندیوں کے خلاف ان کے احتجاج کی سچائی کو سمجھیں۔ ان کا ایمان ہے کہ زندگی کو بحیثیت مجموعی دیکھا اور تسلیم کیا جائے۔ کوئی بھی سیاسی عینک لگا کر زندگی کا مطالعہ کرنا غلط ہے۔ پچھلے افسانوں میں صرف چند ٹکے بندھے کرداروں کو پیش کرتے تھے مثلاً کاشت کار، زمیندار، طوائف، مجرم، جنگ آزادی کے سپاہی، مصلح۔ اس کے برعکس نئے افسانے پر کردار کی انفرادیت اور فطرت کے مطالعہ پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ آج کہانی میں یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کے مرکزی کردار کو اپنی زندگی میں معراج ضرور حاصل ہو بلکہ کردار نگاری اب بتدریج زیادہ داخلی ہوگئی ہے۔ نئے ادیبوں کے لئے ہر شخص اول و آخر ایک فرد ہے اور وہ اس کو اسی حیثیت سے پیش کرنے کے حق میں ہیں۔

بیدی اگرچہ پرانے لکھنے والوں میں سے ہیں۔ مگر روزمرہ زندگی کی عکاسی میں وہ موجودہ رجحان سے نہ صرف زیادہ قریب ہیں بلکہ ایک طرح سے اس پر چھائے ہوئے ہیں۔ وہ زیادہ نہیں لکھتے مگر اس مشکل دور میں انہوں نے جتنا کچھ بھی لکھا ہے وہ نوک پلک سے درست اور اثر انگیز ہے۔ ان کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں جو تقسیم ہند کے بعد لکھی گئی بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ انہوں نے زندگی کو کلی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ان کا طریقہ کار اگرچہ لاشخصی ہے مگر خانگی رشتوں کی

عکاسی انہوں نے گہری نفسیاتی سوجھ بوجھ کے ساتھ کی ہے۔ "مدن" اور "اندو" کی گھریلو زندگی کا اُتار چڑھاؤ، دُکھ اور سُکھ اور یاس اور آس۔ نامرادی اور تسکین کو بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔ اندو ایک بیٹی بھی ہے بیوی بھی اور ماں بھی وہ رمز (SYMBOL) ہے ایک تخلیقی قوت کا ایک مہربان ماں کا جو انجام کار اپنی عظمت کا لوہا منوا لیتی ہے۔ کہاں کا یہ انداز اس کو مابعد طبیعاتی مزاج عطا کرتا ہے جس سے اس کی اشاریت اور حُسن دونوں میں بڑھتے ہیں جو کچھ (S.S. DULAI) نے بیدی کے ایکدوسرے کردار کے بارے میں کہا ہے وہ اندو کے بارے میں بھی سچ ہے "۔ اس کا شوہر اس سے قریب ہو اور اس کے حقوق کو تسلیم کرے۔ یہ عورت کے دل کی بنیادی خواہش ہے عورت اپنے دل کی وُسعت اور نرمی کے پیش نظر زمین کی طرح ہے۔ جو لبیط بھی ہے اور اتنی نرم بھی کہ بیج اس کی چھاتی سے شگوفہ بن کر پھوٹ پڑتا ہے۔" (MEHFIL V, 1 & 2 P. 113) مگر فرائڈ کی نفسیات اور ہندوستان کی روایات کا یہ امتزاج پوری کہانی میں ساتھ ساتھ نہیں چل پاتا۔ خاص طور سے اخیر میں اندو عشق کے متعلق اپنا عقیدہ اور عمل تبدیل کر دیتی۔ اگر مدن اس کی خواہش ظاہر کرتا۔ تاہم اس کہانی کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ یہ ہندوستانی گھریلو زندگی کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ بیدی نے اساطیری اشارات و کنایات کا بڑی کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ یہ تکنیک اس حد تک کامیاب رہی کہ بعد میں بیدی نے اپنے مشہور زمانہ ناول "ایک چادر میلی سی" میں اس صنعت کا وسیع پیمانہ پر استعمال کیا ہے۔ بیدی کی تازہ ترین کہانیوں کی اشاراتی اور رمزی تکنیک انہیں اُردو کی نئی کہانی کے اور قریب لے آتی ہے۔ دُنیا کی دوسری ادبی تحریکوں کا اثر بھی نئے ادیبوں کی کہانیوں پر ہوا ہے۔ وہ ایک بے نام احساس اجنبیت اور ایمان کے فقدان کے شکار ہیں۔ اس احساس کی بنیادی وجوہات مغرب سے مختلف ہو سکتی ہیں کیونکہ ہمارے حالات مختلف ہیں۔ ہندوستان کا ادیب پارلیمانی جمہوریت کے

بچپن اور جامد معاشیات کے مسائل سے دوچار ہے، ہر ایک کو یکساں مواقع، سماجی انصاف، نظامِ بہبود کا تصوّر آج بھی حقیقت کے سانچوں میں نہیں ڈھل سکا جو پچھلے بیسوں برسوں سے ہی اسے ذہن میں تھا وہ طبقاتی خلیج آج تک نہیں مٹ سکی جس کو پاٹنے کے خواب مدّت سے دیکھے جا رہے ہیں۔ پچھلے تین سالہ منصوبے غربت دور کرنے میں مکمل طور پر ناکامیاب رہے ہیں اور بھوک کے گہرے اور نوکیلے پنجے ابھی بھی لاکھوں بھوکے پیٹوں میں گڑے ہوئے ہیں۔ رشوت، بے ایمانی اور اقربا پروری آج بھی عام ہیں۔ اعلیٰ مقاصد سے دلچسپی کسی دوسری دنیا کی بات محسوس ہوتی ہے۔ عام آدمی آج بھی گھن کی طرح افسر شاہی کی چکّی کے بھاری پاٹوں میں پس رہا ہے۔ اس سے زیادہ افسوسناک بات ہے۔ اردو کے لسانی حقوق کی حق تلفی، جس کے لئے مرکزی حکومت بھی ذمہ دار ہے اور وہ ریاستیں بھی جہاں ہندی کے ساتھ ساتھ اردو بھی عوام کی زبان ہے۔ اگر کوئی زبان حکومت کی نظروں سے گر جائے یا اس کی طرف سے غفلت برتی جائے تو یہ ضرب اُس زبان کے ادیب پر بھی پڑتی ہے، ہماری نئی نسل جس ماحول میں پل کر جوان ہوئی ہے وہ ماحول ہے محرومی اور شکست خوردگی کا جیمس ٹی فیرل (JAMES T. FARRELT) نے ہندوستان کی ادبی فضا کے بارے میں رائے زنی کرتے ہوئے لکھا ہے "ہندوستانی ادیب کس حد تک زندگی کا ناقد ہو سکتا ہے۔ کیا اس کا اندازِ بیان کسی ZOLA کی طرح بے باک حقیقت پسندانہ اور زندگی کی کڑوی سچائیوں پر مبنی ہو سکتا ہے؟ کیا وہ بیسویں صدی کے امریکن ناول نگاروں کی طرح زندگی کے چہرے پر پڑا ہوا خوب صورت نقاب نوچ کر پھینک سکتے ہیں؟ اگر وہ ایسا کریں گے تو کیا ان کا ملک کمزور نہیں ہو جائے گا"۔

(THE ILLUSTRATED WEEKLY OF INDIA. DEC. 9. 1956)

جہاں تک اردو کے ادیبوں کا سوال ہے۔ فیرل صاحب کا مشاہدہ حقائق پر

ملتی نہیں ہے۔ نئے ادیبوں میں سے یہاں کچھ مثالیں ہیں۔ رام لال اپنی کہانی "آفیسرس کوچ" (O.C) میں ریلوے کے محکمہ میں افسر شاہی کو اپنے تیکھے طنز کا نشانہ بناتا ہے ستیش بترا اپنی کہانی "چتکاری" میں قابل اور ایمان دار لوگوں کو چھوڑ کر ملک کی سربراہی تیسرے درجہ کے لوگوں کے ہاتھ میں جانے پر تنقید کرتا ہے اور وہ ہندوستان کی حکمران پارٹی کے اندر کی گروہ بندیوں اور ایک دوسرے پر کیچڑ اچھالنے کی مذموم حرکت کو انتہائی واقعیت پسندانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ قیصر تمکین کی کہانی "ان کو خبر ہونے تک" افسرانہ لال فیتہ شاہی کے تلخ حقایق کی عکاسی ہے۔ یہ کہانی ہے ایک دیہاتی عورت کی جس کا شوہر مسلح ڈاکوؤں کا مقابلہ کرتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے۔ حکومت از راہِ کرم بیوہ کے لئے پنشن کا اعلان کر دیتی ہے۔ بے چاری بیوہ تین سال تک پنشن کے اجراء کا انتظار کرتی ہے۔ دفتروں کے چکر کاٹتی ہے لیکن اس سے ہمیشہ یہی کہہ دیا جاتا ہے کہ ابھی کاغذی کاروائی چل رہی ہے۔ انجام کار ایک تپتی ہوئی دوپہر کو وہ ایک سرکاری دفتر کے سامنے دم توڑ دیتی ہے حکومت اس دفعہ اور مستعدی دکھاتی ہے اور اسی روز اس کے نابالغ بچہ کے لئے پنشن کا اعلان کر دیتی ہے اور اس طرح ایک اور نیا فائل کھل جاتا ہے۔ پھر بھی اس طرح کی تنقید خال خال نظر آتی ہے، اس کی یہ وجہ ہرگز نہیں کہ ادیبوں کو یہ خوف کھائے جاتا ہے کہ اس سے ان کا ملک کمزور ہو جائے گا۔ بلکہ تازہ ترین رجحان یہ ہے کہ فرد کو سوسائٹی کی عینک لگا کر دیکھنے کے بجائے اس آدمی کو دیکھا جائے جو خود آدمی کے اندر پلتا ہے اور یہ اس لئے ہے کہ اب ادیبوں کی دلچسپی سماجی اور سیاسی مسائل سے ہٹ کر "انسانی موجوداتی واقفیت (HUMAN-EXISTENTIAL AWARENESS) کی طرف ہونے لگی ہے۔ اردو میں سیاسی اور سماجی مسائل سے کم ہوتی ہوئی دلچسپی کی وجہ ایک تو معاشرتی جمود اور یہ احساس ہے کہ اب زندگی پر ان کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی ہے اور . . .

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

۱۹۶۰ء کے لگ بھگ (LATE FIFTIES & EARLY SIXTIES) جب خوش فہمیوں کے حصار ٹوٹ چکے تھے اور احساسِ شکست و ریخت اور محرومی اپنا رنگ جما چکے تھے تو موجودا تی ادب (EXISTENTIALIST LITERATURE) اُردو میں قبول ہونا شروع ہوا۔

اُردو کے وہ نوجوان ادیب جو سارتر، کامیو اور مغرب کی جدید اردو تحریکوں سے متاثر ہوئے ہیں وہ شعوری طور پر ایک نئے ادب کی تخلیق میں لگے ہوئے ہیں۔ وہ نہایت ایمان داری کے ساتھ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا دَور کئی اعتبار سے بے نظیر ہے اور اس لئے آرٹ اور ادب کے میدان میں ماضی کی تمام تر روایات اس دَور کا احاطہ نہیں کر پاتیں۔ ان نئے ادیبوں کے لئے ہیئت کی حیثیت مواد میں اضافہ سے زیادہ کچھ نہیں۔ کسی کہانی کا کہانی پن اتنا اہم نہیں جتنا کہ اس کی فضا، اس کا ماسکہ (FOCUS) اور خلوص وہ غیر ضروری تفاصیل کو یکسر خارج کرنے پر زور دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے خیال میں زمان و مکان کی وحدت اور ترتیب کی پابندی بھی غیر ضروری ہے۔ ان کے یہاں ایسے افسانے عام ہیں۔ جن کی تحریر غیر مربوط، رمزیت پُر پیچ، نحو غیر معروف اور مبہم۔ ان تجریاتی افسانوں میں ایک رجحان یقینی طور پر اُبھر رہا ہے اور وہ ہے رمزی اور مبہم (SYMBOLIC & ABSTRACT) کہانی کا۔ اس طرح کے افسانے اُردو میں بالکل نئی چیز نہیں ہیں یقسیم سے پہلے کے ادیبوں میں کرشن چندر کی "غالیچہ" اور "چور راہے کا کنواں" احمد ندیم قاسمی کی "سلطان" اور "وحشی" ممتاز شیریں کی "میگھ ملہار" اور احمد علی اور عزیز احمد کی کچھ کہانیوں کو تکنیک کے اعتبار سے ایک حد تک رمزی کہہ سکتے ہیں لیکن اس طرح کی کہانیاں ایک رجحان کی حیثیت سے نئے

ادیبوں کے ساتھ ہی وجود میں آئی ہیں۔ ان میں پاکستان کے کچھ خاص ادیب اور نمائندہ کہانیاں کچھ اس طرح ہیں:۔

عبداللہ حسین (جلا وطن) خالدہ اصغر (ایک بوند لہو کی) محمد عمر میمن (حصار) انور سجاد (چوراہا) اور غلام الثقلین نقوی (سرگوشی)۔ اس ضمن میں ہندوستان کی نمایندگی کرنے والوں کے نام یہ ہیں:۔

بلراج منرا (کمپوزیشن ٹو) سریندر پرکاش (آپ بیتی)۔ راج ایلے (تصویر بے مفہوم کی) بلراج کومل (تیسرا کتا)۔ احمد ہمیش (مکھی) کمار پاشی (زود گھاس کا سمندر)

یہ سب مفکر ہیں جو آج کے انسان کے کھوکھلے پن کے بارے میں زیادہ فکر مند ہیں اور اس بات پر کلی یقین رکھتے ہیں کہ دیر کچھ بھی ہو مگر فرد کا اپنے ماحول سے رشتہ کچھ بدل سا گیا ہے، اور اب اس سے فرار ممکن نہیں، ان میں سے چند زیادہ حساس لوگ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا فرض ہے کہ وہ آج کے دور کے نئے مسائل سے نبرد آزما ہوں چاہے اس کے لئے انہیں کتنی بڑی قربانیاں کیوں نہ دینی پڑیں۔ یہ بات اور ہے کہ اوروں کی طرح ان کے ذہن میں بھی یہ بات واضح نہ ہو کہ آج کے نئے مسائل فی الحقیقت کیا ہیں۔ یہ ادیب جانتے ہیں کہ ماضی کے اوراق میں محبوس سماجی تقسیم آج انہیں بھی اتنی مشکوک نظر آتی ہیں، جتنا کہ آج سے پچاس پہلے کے ادیبوں کے لئے ۱۹ ویں صدی کی اخلاقی اقدار۔ برصغیر اور مغربی ممالک کے ہم عصر نوجوان ادیبوں میں جو شے مشترک ہے وہ ہے ایک رجحان۔ ایک ایسا رجحان جس میں یاس و آس اور نفرت و محبت ہم آہنگ ہو کر حال کا جائزہ لے سکیں۔ یہ جذبات بظاہر جتنے متضاد نظر آتے ہیں۔ درحقیقت اتنے نہیں ہیں۔ نئے ادیب چاہتے ہیں کہ آج کے تجربات جیسے بھی ہیں ان کو ویسے ہی پیش کیا جائے۔ اپنی تمام غیر شاعرانہ خصوصیات اور بدصورتی کے ساتھ۔ اور اس طرح ایک ایسے ادب کی تخلیق ہو۔

جو پوری زندگی کا احاطہ کئے ہوئے ہو۔

آج کے ادیب کا جو سب سے بڑا کام ہے وہ ہے زندگی کے انتشار کی بھول بھلیوں میں ربط کی تلاش نہ کہ عام تجربات کا سطحی مطالعہ۔ ساتھ ہی ساتھ ہندوستان میں اقدار کے تعین کا ایک لامنتہا ہی سلسلہ بھی جاری ہے۔ نوجوان ادیبوں کا اچانک ماقبل تاریخی دراوڑ اور ابتدائی آریائی تہذیبوں، بدھ مت اور نروان کے تصوّر سے دلچسپی بھی اتنی ہی اہم ہے جتنا کہ موجودا تی خلاق کے تصوّر سے ان کا تعلق۔ اگرچہ یہ کہنا مشکل ہے کہ اس تحریک کی وجہ مغرب کی قدیم ہندوستانی تہذیب سے فنی یا ذہنی دلچسپی ہے یا تقسیم ہند کے بعد برصغیر کا تہذیبی احیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں ہوں۔

آج کے نوجوان ادیب چاہے ان کا تعلق مشرق سے ہو یا مغرب سے مادی ترقی کے تصور کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتے کیونکہ وہ صنعتی نظام کو انسانی اقدار کی تباہی کا پیش خیمہ سمجھتے ہیں۔ چونکہ ہندوستانی صنعتی نظام کی تشکیل پورے طور پر ابھی ہوئی ہے اس لئے آج کا ہندوستان دو عالموں میں جیتا ہے۔ ایک طرف شہری آبادی جیٹ اور موٹر گاڑیوں کے دور میں ہے تو دوسری طرف دیہات کی آبادی نہ صرف قدیم روایات کی حامل بلکہ بیل گاڑی کے دور میں گم ہے۔ پورے برصغیر میں ذہنی رسہ کشی جاری ہے۔ روایت پرستی اور نئی روشنی میں راسخ العقیدگی اور عقائد کے ٹوٹتے ہوئے اصنام ہیں۔

ایک سب سے بڑی حقیقت جو عالم انسانی کو یکجا کرنے میں لگی ہوئی ہے۔ وہ ایک منفی حقیقت ہے۔ دنیا جتنی ترقی کرتی جاتی ہے اتنا ہی مکمل بربادی کا احتمال بھی بڑھتا جاتا ہے۔ ایٹمی قوت ایک طرف تو انسان کو چاند پر لے جا چکی ہے مگر دوسری طرف کرۂ زمین پر پوری انسانیت کو ختم بھی کر سکتی ہے۔ ہماری زندگی کے ڈھانچہ میں

جو تبدیلیاں آرہی ہیں وہ بنیادی محسوس ہوتی ہیں۔ اگر ایسا ہے تو پھر یہ امکان بڑھ جاتا ہے کہ ہمارے قدیم سماجی افکار اور ادبی روایات ایک دن یکسر معدوم ہو جائیں گے۔ وقت کا یہ بہاؤ پھر ہمیں کہاں لئے جا رہا ہے۔ اس سوال کا کوئی واضح جواب نہیں ہے کیونکہ ابھی بہت سے رجحانات غیر یقینی حالات کے مدّ و جزر میں غلطاں ہیں۔ بہت سے دباؤ اور امکانات ان پر اثر انداز ہو سکتے ہیں لیکن یہاں یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے نوجوان ادیبوں نے یہ محسوس کرنا شروع کر دیا ہے کہ دنیا بے پناہ تبدیلیوں کے دہانہ پر کھڑی ہے۔

کل تک میر تقی میر چاند کے آئینہ میں اپنے محبوب کا چہرہ دیکھا کرتے تھے۔ کون جانتا ہے کہ آنے والی کل اسی آئینہ میں مکمل تباہی کا خوف سانس لینے لگے۔ بقول اِرونگ ہوؤ (IRVING HOWE) کل کا سوال شاید زندہ رہنے کی شرائط اور حالات سے متعلق نہ ہو۔ بلکہ خود زندگی سوال بن کر سامنے آجائے۔ اور ہم سے پوچھے :۔

کیا میں باقی رہ سکتی ہوں ؟

ترجمہ :۔ آفاق احمد

(بقیہ مضمون 'معاصر کشمیری شاعری اور نیا شعور' صفحہ ۸۰ سے آگے) اگر وہ احترام ذات کے اس نکتے کو پا سکے، فی الحال غیر شعوری یا نیم شعوری حالت میں یہ چراغ ٹمٹماتا ہی سہی کچھ روشنی تو پھیلا رہا ہے اگر آپ اس کو بجھانے کے لئے نئی حسیت کی یہ تعریف لیکر اٹھتے ہیں کہ یہ سر پر لٹکتی ہوئی تلوار کو دیکھ کر اندر گھس جانے کے لئے دوڑ پڑنے کا نام ہے (حالانکہ وہاں بھی یہ محفوظ نہیں ہے تو براہ کرم تخریب ذات SELF DESTRUCTION کے عمل پر غور فرمایئے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، اگرچہ اس پر غور کرنے کی بجائے ہنس پڑنا اتنا ہی آسان ہے جتنا کہ ایسا کرنا خطرناک ہے۔

جگن ناتھ آزاد

جدیدیت ــــ ترقی پسندی کی توسیع

آج کل علمی اور ادبی حلقوں میں یہ سوال بڑے شد و مد سے اُٹھایا جا رہا ہے کہ جدیدیت ترقی پسندی کا تسلسل ہے یا ردِّ عمل، میرے نزدیک جدیدیت ترقی پسندی کا تسلسل بھی ہے اور ردِّ عمل بھی۔ ترقی پسندی جب ہمارے ادب میں آئی تو وہ تاریخ کے تقاضوں کا ایک اظہار تھی۔ جس طرح آج جدیدیت تاریخ کے تقاضوں کا اظہار ہے، اُس دور میں تاریخ کے تقاضوں کا اظہار انسان دوستی کے ایک ایسے تصوّر کی صورت میں ہوا جو اقدار کے انحطاط کا قایل تھا اور جنگوں اور تشدّد نے انسانی جسم اور روح کو جس طرح مجروح کیا تھا اس سے بڑی حد تک پریشان اور ناآسودہ تھا۔ سیاسی اور اقتصادی استبداد کی قیامت خیزی نے اس تصور کو مساوات کے جذبات سے سرشار کیا اور قومی اور بین الاقوامی سطح پر اس نے انسانی برادری کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔

قریب قریب یہی محرکات جدیدیت کے پس منظر میں کارفرما ہیں۔ آج کا جدید ادیب اقدار کے انحطاط کا اسی طرح قایل ہے۔ جس طرح موجودہ صدی کی تیسری دہائی میں ترقی پسند ادیب قایل تھا۔ انحطاطِ اقدار کے اس شدید احساس

کے علاوہ موجودہ انتشار اور شکست و ریخت، صنعتی حشر سامانی میں انسانی زندگی کی گم شدگی، مختلف فلسفیانہ نظاموں کا کھوکھلا پن اور ان کے روبرو عصر حاضر کے انسان کی بے بسی، یہ سب ایسے محرکات ہیں جنہوں نے ادب میں جدیدیت کا تصوّر پیش کیا ہے اور یہ تمام محرکات اُن محرکات کا ایک منطقی تسلسل ہیں جو ادب میں پہلے ترقی پسندی کے رجحان اور پھر ترقی پسند تحریک کی بنیاد بنے۔ سماجی برابری کے اس احساس نے ایک بین الاقوامی انصاف، محبت، اور انسان دوستی کے رشتے کو جنم دیا اور اس پس منظر میں اگر دیکھا جائے تو جدیدیت ترقی پسندی کی ایک غیر مبہم توسیع نظر آتی ہے۔

ترقی پسند تحریک اس بات پر مُصر تھی کہ ادب کے سامنے واضح مقصد ہونا چاہیئے اور انسان کے لئے بہتر زندگی، بہتر مواقع اور نتیجتاً ایک بہتر اور صحت مند سماج کی تشکیل اس کے پیش نظر تھی۔ آج جدید ادب کے حامی ہزار کہیں کہ ادب میں مقصدیت کے ہم قائل نہیں ہیں۔ لیکن جہاں تک قابل ذکر جدید ادبی تخلیقات کا تعلق ہے۔ وہ اس دعوے کی تائید نہیں کرتیں، اگر ہم جدید ادب کی تیسرے درجے کی تخلیقات کو نظر انداز کر دیں اور صرف پہلے یا دوسرے درجے کی تخلیقات کو پیش نظر رکھیں تو ان میں بھرپور عصری شعور نظر آتا ہے۔ معاشرے کی خرابیوں پر تنقید نظر آتی ہے اور بہتر سماج کی تشکیل کی آرزو نظر آتی ہے۔

ترقی پسندی نے اپنے دورِ ارتقاء میں کئی مرحلہ ہائے شوق طے کئے اور ایک مرحلۂ شوق یہ تھا کہ انسان دوستی، انصاف اور سماجی مساوات کی آرزو جس نے ابتدا میں اپنے آپ کو ادبیت اور شعریت میں ڈھالا تھا۔ اکثر شعر و ادب سے کٹ کر ایک نعرے کی صورت اختیار کر گئی، ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ عوامی زندگی اور جمہور دوستی کے جذبے کی تازہ ہوا شاعر اور ادیب کی داخلیت اور دروں بینی کی آبیاری

کرتی لیکن ہوا یہ کہ ترقی پسند ادیب داخلیت، درون بینی اور انکشافِ ذات کے عمل سے دُور ہوتے چلے گئے اور عالم گیر محبت کا وہ جذبہ جو فراق کی غزل میں اس غنائی تشویق کے ساتھ :-

مرے کلام میں اے راگ رنگ کے عاشق
تری ہنسی نہ سہی دردِ کائنات تو ہے

یا فیض کی نظم میں جذبے کی اس شدّت کے ساتھ :-

یہ کون سخی ہیں
جن کے لہو کی اشرفیاں

چمکا تھا ترقی پسندوں کی اکثریت کے ہاتھ میں آکر شاعری اور ادب کی دوسری اصناف کی تخلیق کے لئے ایک ٹھوس اور بھونڈا فارمولا بن گیا اور یہ طے پایا کہ اس فارمولے کے مطابق تخلیق کیا ہوا ادب تو ادب ہے۔ اس کے علاوہ جتنا بھی ادب ہے وہ ادب کی ذیل میں نہیں آیا۔ اس دور میں حفیظ، راشد اور میراجی کی نظمیں، عدم کی غزلیں اور منٹو کے افسانے اسی لئے معتوب قرار پائے۔

اس المیئے کا ایک پہلو تو یہ تھا کہ شاعری "بزن بزن بکش بکش" کا ایک کھردرا ہیولیٰ بن گئی اور دوسرا یہ کہ ادب سیاست کا تابع ہو گیا۔ درشت لہجہ اور خطیبانہ گھن گرج اسی فارمولے کو برتنے کا منطقی نتیجہ تھی۔

ادب میں یہ ایک خطرناک رجحان تھا اور نئی طبایع اپنے آپ کو اس کے ساتھ ہم آہنگ نہ کر سکیں۔ یہ وہ مقام تھا جہاں جدید ذہن کا ترقی پسند ذہن کے ساتھ واضح ٹکراؤ ہوا۔ ترقی پسند نقاد جہاں ترقی پسند ادب کو ادب کے معیار سے نہیں ترقی پسندی کے معیار سے جانچتا تھا وہاں جدید ذہن ادب کو غیر ادبی پیمانوں سے ناپنے کے لئے تیار نہیں تھا۔ اگر ہم اپنے ادب میں جدیدیت کی مسلسل کئی برس پر پھیلی ہوئی تخلیقات کو اپنے

سامنے رکھیں تو ترقی پسندی کا یہ ردّ عمل واضح طور پر نظر آتا ہے۔

ترقی پسند ادب اور جدید ادب کا فرق بیان کرتے وقت عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادب عزم، حوصلے اور توانائی کا ادب ہے اور جدید ادب روح کی گھٹن، بے اطمینانی اور داخلی کشمکش کا ادب ہے۔ ترقی پسند ادب زندگی کے مسائل سے نبرد آزما ہے اور جدید ادب زندگی کے حقایق سے گریز اور فراریت میں پناہ ڈھونڈتا ہے لیکن یہ حدّ فاصل بھی محض ایک ایسے فارمولے کی حیثیت رکھتی ہے جس کی ادب کے غیر جانبدارانہ تجزیے میں کوئی گنجایش نہیں۔ کیونکہ یہ بھی ادب کو ماپنے کا ایک غیر ادبی پیمانہ ہے۔ روح کی گھٹن یا بے اطمینانی، نظریوں کا تضاد، تنہائی، تڑپ یا داخلی کشمکش تو روزِ اوّل ہی سے سچّے شاعروں اور ادیبوں کا مقدر ہیں اور جو شاعر یا ادیب داخلی کشمکش سے دوچار نہیں اُن کی حیثیت نقالوں سے زیادہ نہیں اس لئے ادب خواہ عزم، حوصلے اور توانائی کا ہو جیسے اقبال کی شاعری، تو بھی وہ رُوح کی گھٹن، بے اطمینانی، احساسِ ناآسودگی اور داخلی کشمکش سے الگ ہو کے نہیں پنپ سکتا۔ وہی اقبال جس نے کہا۔

خودی کا رازداں ہو جا خدا کا ترجماں ہو جا

یا

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے

یا

فروغِ مشتِ خاک از نوریاں افزوں شود روزے
زمیں از کوکبِ تقدیرِ ما گردوں شود روزے

اسی کے یہاں یہ تڑپ بھی ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ہے۔

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی کبھی پیچ و تابِ رازی

یا

زمانے گم کنم اورا، زمانے گم کنم خود را
زمانے ہر دورا یا ہم چیر راز است ایں، چیر راز است ایں

اور غالب اور میر کے یہاں جن کی شاعری کسی سیاسی، سماجی یا اصلاحی مدرسۂ فکر کی پابند نہیں رہی اور جو کسی مخصوص نظریۂ حیات سے وابستہ نہیں رہے۔ یہ نغمہ بھی سُننے میں آجاتا ہے۔

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا (میر)

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم
لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے (غالب)

اقبال کے یہاں سپردگی کی کیفیت ہو یا میر اور غالب کے یہاں ولولے اور تنومندی کا آہنگ ——— ان دونوں کو ہمیں ادبی معیار سے پرکھنا ہوگا۔ بذاتِ خود نہ عزم، ولولہ اور حوصلہ مندی کوئی ادبی پیمانہ ہے اور نہ سماجی مراسم میں ابتری کا احساس یا بے بسی اور گھٹن کا احساس یا تنہائی کا احساس کوئی ادبی معیار۔

جوش اور جگر کو آج نہ ترقی پسند شعرا اپناتے ہیں نہ جدید شعرا لیکن جوش

نے غالباً آج سے ساٹھ برس پہلے جب ہندوستان میں صنعتی زندگی کو قدم رکھتے دیکھ کر کہا تھا۔

اس دھوئیں میں اپنی زرّیں روشنی کھوتے ہوئے
میں نے دیکھا، روح انسانی کو گم ہوتے ہوئے

اور جگر نے اپنی غزل میں اس خیال کا اظہار کیا تھا

عقل باریک ہوئی جاتی ہے
روح تاریک ہوئی جاتی ہے

تو انہوں نے شعوری یا وجدانی طور پر اس غیر متوازی صنعتی نظام کی ایک جھلک دیکھ لی تھی جس میں فرد کی شخصیت کے گم ہو جانے کا احتمال تھا اور جو آج بڑی حد تک ایک حقیقت بن کے سامنے آ رہا ہے۔

یہ بھی نہیں کہ جدید ذہن نے سیاسی موضوعات کو شاعری یا نثر کے لئے حلقہ بیرون در قرار دے دیا ہو۔ سیاسی موضوعات سے بے گانگی کے معنی ہیں عصری آگہی کا فقدان اور غالباً یہ اعتراض جدید ذہن پر مخالفین کی طرف سے عاید کیا گیا ہے۔ ورنہ جدید غزل، نظم، افسانے، مقالے اور تنقیدیں سیاسی موضوعات ہمیں قدم قدم پر نظر آتے ہیں۔ انسانی وحشت اور بربریت کے خلاف جدید فن کاروں نے ہمیشہ آواز بلند کی ہے۔ اب یہ کہنا کہ یہ آواز تو با مقصد ہے لیکن جدید ادب مقصدیت کا قائل نہیں۔ ایک اہمل سے جوڑ سی بات ہے اور حقیقت یہ ہے کہ انسانی وحشت اور بربریت۔ سیاسی استحصال اور سائنسی ایجادات کے مضرت رساں استعمال کے خلاف آواز اٹھانا ایک بہتر سماج اور صحت مند معاشرے کو بروئے کار لانے کی شعوری کوشش ہے اور یہ شعوری کوشش جو کل ترقی پسندی کے پیش نظر تھی آج جدیدیت کے پیش نظر ہے +

کشمیری ڈرامہ

ایک جائزہ

کوئی بھی فن تب تک پوری طرح پنپ نہیں سکتا جب تک نہ اُسے اُس معاشرے کی سرپرستی حاصل ہو، جس کی وہ پیداوار ہے۔ کشمیری فن اور ادب کی سب سے بڑی بدقسمتی یہی رہی کہ اُسے یہ سرپرستی نصیب نہیں ہوئی۔ کشمیری عوام خود سینکڑوں سال زندگی اور موت کی کشمکش میں گرفتار رہے۔ زمانہ اُن کی عزت، اُن کے ناموس کے درپے تھا۔ دو وقت کی روکھی سوکھی ملے یہی غنیمت تھا، فن اور فن کار کی فکر کون کرتا۔ للتادتیہ اور بڈشاہ زین العابدین کے دورِ حکومت کو چھوڑ کر تاریخ میں آپ کو کوئی ایسا دور نہیں ملے گا جب کہ یہاں کے عوام نے ایک ساتھ چالیس پچاس سال سکون سے گذارے ہوں، ایسی صورت میں بھی، اگر ہمیں کہیں کوئی ادب پارہ ملتا ہے۔ کوئی فنی شاہکار دیکھنے کو ملتا ہے تو ہمیں اُن جیالے فن کاروں کی تخلیقی تڑپ کا احساس ہونا چاہیئے جو حوادث روزگار کے تھپیڑے کھانے کے باوجود اپنی صلاحیتوں کا اظہار کئے بغیر زندہ نہ رہ سکتے تھے۔ اگر ہم پچھلے سینکڑوں برسوں کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ہمیں جگہ

جگہ ایسے حوالے ملیں گے جن سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کئی قوتوں نے نہ صرف یہاں کے ادب اور کلچر کو نظر انداز کیا بلکہ انہیں ختم کرنے کی منظم کوشش بھی کی۔ اس افراتفری کا شکار سب سے پہلے کشمیری زبان ہوئی اور وہ کس مپرسی کے عالم میں بول چال تک ہی محدود رہی۔ کشمیری نثر کی تقدیر کے ساتھ ہی کشمیری ڈرامے کی قسمت کا وابستہ ہونا لازمی تھا۔ اکادکا حوالے کے علاوہ یہاں کی قدیم تاریخ میں کشمیری نثر کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے لیکن لوک گیتوں کے دوش بدوش یہاں ڈرامہ عوام کی سطح اور اُن کی سرپرستی میں کافی زیر پھلتا پھولتا رہا جس نے وقت کے تھپڑے سہے بے شمار اُتار چڑھاؤ دیکھے لیکن پھر بھی زندہ رہا اور جب ہم کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیتے ہیں تو کشمیری ڈرامے کی اساس انہی لوک ناٹکوں پر رکھتے ہیں جنہیں کشمیری زبان میں بھانڈ جشن کہتے ہیں۔ میرے اس مضمون کا مقصد کشمیری ڈرامے کی تاریخ لکھنا نہیں بلکہ اُن ڈرامائی تخلیقات کا جائزہ لینا ہے جو بتدریج کشمیری ادب میں ایک باضابطہ صنف کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ اور اگر ہم آج کل کے خالص کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ ڈراما نگار شعوری یا غیر شعوری طور پر بھانڈ جشن کے فارم کو ہی اپنا رہا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ جدید کشمیری ڈرامے کا تفصیلی ذکر کرنے سے پہلے میں "بھانڈ پاتھر" کے بارے میں کچھ کہوں۔

اگر ہم ہندوستان کے لوک ناٹکوں کی تاریخ میں تھوڑی سی دلچسپی لیں تو یہ بات صاف طور پر واضح ہو جائے گی کہ بھانڈ پاتھر ملک بھر کے لوک ناٹکوں کی ہی ایک کڑی ہے۔ ان لوک ناٹکوں کا اہم مقصد تھا عوامی تفریح۔ ملک کے باقی حصوں کی طرح کشمیر میں بھی پیشہ ور اناٹک منڈلیاں تھیں جو گاؤں گاؤں شہر شہر جا کر لوگوں کا دل بہلاتی تھیں۔ پہلے پہلے یہ ناٹک منڈلیاں مذہبی قصّے

کہانیاں لوگوں کے سامنے ڈرامے کی صورت میں پیش کرتیں۔ ان لوک ناٹکوں کی عمر کا تعین کرنا بہت مشکل ہے مگر چونکہ راج ترنگنی میں بھی اس طرح کے اداکاروں کا ذکر ملتا ہے۔ اس لئے یہ کہنا کچھ غلط نہیں کہ یہ فن یہاں بہت ہی قدیم زمانے سے پنپتا اور پروان چڑھتا آرہا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان لوک ناٹکوں کے موضوع بھی بدلتے گئے اور وہ مذہب سے سماج کی طرف آتے گئے۔ انیسویں صدی تک ان ناٹکوں میں فنی تابندگی بھی تھی اور زندگی کی تڑپ بھی۔ اُس زمانے میں سویہ بگ اور واہتھور کے بھانڈ اس فن میں یکتا مانے جاتے تھے مگر ۱۸۷۷ء میں کشمیر میں ایک زبردست قحط پڑا اور سویہ بگ کے بیشتر فن کار بھوک مری کا شکار ہوئے اور واہتھور کے بھانڈوں کا فن بھی زوال کی طرف جانے لگا۔ والٹر آر۔ لارنس نے جنہوں نے اُس وقت کے کشمیر کے حالات نہایت ایمانداری اور خوب صورتی سے اپنی کتاب (VALLEY OF KASHMIR) میں قلمبند کئے ہیں۔ ان لوک ناٹکوں کے بارے میں لکھا ہے:-

"یہ فن کار اپنے ناٹکوں میں دیہات کی زندگی کی نہایت ہی عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے ملبوسات اور میک اپ بہت ہی اعلیٰ پائے کا ہوتا ہے، اور یہ گاؤں کا نظامِ زندگی اور لوگوں کے رہن سہن کا طریقہ بڑی فن کاری کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ جس وقت مہاراجہ گلاب سنگھ کشمیر پر قابض ہوا۔ اُس نے کافی حد تک انہی لوک ناٹکوں کے ذریعے یہاں کے گاؤں کے نظم ونسق کے بارے میں واقفیت حاصل کی۔ ان ناٹکوں کے پلاٹ ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ بادشاہ اپنے وزیر کے ساتھ گاؤں میں داخل ہوتا ہے۔ زمانے کا ستایا ہوا کسان واویلا کرتا ہوا آتا ہے۔ گاؤں کے حاکم پٹواری کے خلاف فریاد کرتا ہے۔ پہلے اُس کی فریاد اُونچی اور واضح ہوتی ہے لیکن جب وہ پٹواری اور وزیر

کو ایک طرف کانا پھوسی کرتے ہوئے پاتا ہے تو آہستہ آہستہ اُس کے حوصلے پست ہوتے ہیں اور آواز دھیمی پڑ جاتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پٹواری اور وزیر بری ہو جاتے ہیں اور بے چارہ کسان پر قہرِ بادشاہی نازل ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھانڈ دیہاتیوں کے روزمرہ کے کام کاج مثلاً چرخہ کاتنا، ہل جوتنا، بیج بونا، فصل اُگانا، فصل کاٹنا وغیرہ بھی ان پاتھروں میں دکھاتے"۔ واتھور کے بھانڈوں کے علاوہ اکن گام کے بھانڈ جو بھگتوں کے نام سے مشہور ہیں۔ بھانڈ پاتھر کے فن میں یکتا تھے، اکن گام میں یہ فن اور علاقوں کے مقابلے میں زیادہ استوار بنیادوں پر تھا اور آج جب ہم اس فن کے ساتھ ڈرامے کی ایک نہ ٹوٹنے والی کڑی جوڑتے ہیں تو اکن گام کے بھگتوں پر ہی ہماری نگاہ پڑتی ہے۔ ان ہی فن کاروں کے ذریعے پرانے بھانڈ پاتھر کی باقیات ہم تک پہنچی ہیں۔ بھانڈوں کا فن موروثی ہے۔ باپ سے بیٹے نے اس فن کی مہارت حاصل کی۔ ڈرامے کے ڈائیلاگ سُنے۔ یاد کئے اور بعد میں اپنے بیٹے کو سکھائے۔ اس طرح سے یہ لوگ ناٹک ہم تک پہنچے ہیں۔ چونکہ ان ناٹکوں میں ہر پیڑھی نے وقت کے تقاضوں اور اپنی فنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کانٹ چھانٹ اور اضافے کئے۔ اس لئے ان کی صورت اب اتنی مسخ ہو چکی ہے کہ ان کی اصل ہیت کا تعین کرنا ناممکن ہے اور آج ہم جو پاتھر دیکھتے ہیں وہ چند مناظر کا ایک بے ربط سلسلہ ہے، کسی بھی پاتھر میں باضابطہ پلاٹ نہیں۔ مکالموں میں لوک ناٹکوں کی چھین نہیں اور نہ تیکھا پن۔ ان میں سے جو پاتھر ہم تک پہنچے ہیں اُن میں درزہ پاتھر، رازہ پاتھر، ٹھکارگاہ اور ہٹہ پاتھر قابلِ ذکر ہیں اور یہ اس وجہ سے بھی اہم ہیں کہ کشمیری ڈرامے کا بس یہی ایک سرمایہ ہے جو ہم تک پہنچا ہے۔

وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ ان لوک ناٹکوں کے موضوع بدلتے

گئے اور زمانے کی گردش کے ساتھ ساتھ اُنہوں نے اپنے آپ کو مختلف سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہ ڈرامے عوام کے علاوہ چونکہ حکمرانوں کے سامنے بھی کھیلے جاتے تھے، اس لئے ضروری ہے کہ ان میں بادشاہوں کی خوشنودی کے لئے بھی ردوبدل ہوتا۔ بھانڈ جشن کے جو نمونے ہم تک پہنچے ہیں۔ اُن پر پٹھان اور مغل زمانے کی واضح چھاپ ہے۔ حاکم فارسی زبان بولتا ہے جس کا ترجمہ کسان کو سُنایا جاتا ہے اور اپنی صفائی میں جو داد و فریاد کرتا ہے۔ اُس کا ترجمہ حاکم کو سُنایا جاتا ہے اور اس طرح سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ان ناٹکوں کا مسخرہ اگر ذہین ہے اور اس میں خداداد قابلیت ہے۔ تو وہ وہیں موقعے پر کچھ ایسے فقرے چسپاں کرتا ہے کہ تماشہ بین بے اختیار ہنس پڑتے ہیں اور اس طرح سے ان ناٹکوں میں زندگی کی رمق جاگ پڑتی ہے، لیکن مجموعی اعتبار سے یہ لوک ناٹک نہایت ہی سُست رفتاری سے چلتے ہیں اور اگر اِن کام کے بھگت اس فن کو نئی ڈگر پر ڈالنے کی کوشش نہ کرتے تو یہ فن بالکل ہی مر چکا ہوتا۔

تاریخ کا جائزہ لیتے وقت ہم دیکھتے ہیں کہ بڈشاہ کے زمانے سے بیسویں صدی کے شروع تک کشمیری زبان کا ڈرامہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ پس ان ہی لوک ناٹکوں نے اس فن کی رمق زندہ رکھی اور جب ہم بیسویں صدی کے وسط سے لے کر اس وقت تک کے لکھے گئے یا کھیلے گئے کشمیری ڈراموں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اتنی مایوسی نہیں ہوتی جتنی کہ اس سے پہلے کے سینکڑوں سالوں کی تاریخ کا جائزہ لیتے وقت ہوتی ہے۔ اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر اس وقت تک کشمیری زبان میں تین سو کے قریب چھوٹے اور بڑے ڈرامے لکھے گئے ہیں تو آپ شاید چونک جائیں گے۔ آپ یقین کیجئے کہ اس مضمون کے لئے مواد اکٹھا کرتے وقت میں بھی

کچھ حیران ہی ہوا تھا۔ ان میں سٹیج کے لئے لکھے گئے ڈراموں کی ہی تعداد ساٹھ ستر سے کم نہیں اور باقی دو سو سے اُوپر ڈرامے ریڈیو کے لئے لکھے گئے ہیں ساٹھ پینسٹھ سال کے قلیل عرصے میں اتنے ڈراموں کی تخلیق کم حوصلہ بخش نہیں۔ ان میں اچھے ڈرامے بھی ہیں بُرے ڈرامے بھی۔ بہت ہی اچھے بھی ہیں اور بہت ہی بُرے بھی۔ کچھ ایسے ہیں جن کا مقام ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ لکھتے وقت شاید بہت ہی اُونچا قرار دیا جائے گا۔ لیکن بیشتر ایسے ہیں کہ اُن کا ذکر کرنا بھی شاید وقت ضایع کرنا ہوگا۔ میں اس مضمون کا دائرہ در اصل کشمیری زبان میں لکھے گئے انہی ڈراموں تک محدود رکھوں گا۔ اس جائزے کو میں دو حصّوں میں تقسیم کروں گا۔ ایک ۱۹۴۷ء سے پہلے کا دور اور دوسرا ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۲ء تک کا زمانہ۔

۲۰ ویں صدی کے آغاز میں پارسی تھیٹر اور آغا حشر بے تاب اور ماسٹر رحمت کے ڈراموں نے ہندوستانی سٹیج کو ایک نئی زندگی بخشی۔ فن کے شیدائی کئی کشمیریوں کو ریاست سے باہر جانے کا اتفاق ہوا اور انہوں نے یہ ڈرامے دیکھے۔ عوام میں ان ڈراموں کی مقبولیت سے وہ اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے یہاں کشمیر میں بھی اس طرح کا سٹیج قایم کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ڈراموں کے مسودے باہر سے لائے گئے اور انہیں ویسے ہی کھیلا گیا جیسا کہ وہ باہر دیکھ چکے تھے۔ گو اس تحریک سے یہاں سٹیج کی استوار بُنیاد قایم نہ ہو سکی، لیکن ایک نیک فال یہ نکلا کہ کئی نوجوانوں میں یہ اُمنگ پیدا ہوئی کہ اس طرح کے ڈرامے کشمیری زبان میں بھی لکھے جائیں۔ یہ ہمّت کا کام تھا کیونکہ غلامی نے کشمیریوں کو شدّت کے احساسِ کمتری میں گرفتار کیا تھا اور پڑھا لکھا طبقہ کشمیری زبان کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا اور کسی کے خواب و خیال میں بھی یہ بات نہیں آسکتی تھی کہ کشمیری زبان میں بھی بلند پایہ

ادب لکھے جانے کی صلاحیت ہے۔ یہ کوئی ۱۹۲۹ء کی بات ہے اُس وقت کے ایک شاعر نند لال کول تنہؔ جو عام طور سے بھجن اور لیلائیں لکھتے تھے، پہلے کشمیری ادیب تھے جنھوں نے ڈرامے کے صنف کی طرف رجوع کیا اور زینہ وَلاس کے کوئی تین چار سال بعد پہلا کشمیری ڈرامہ "سُتیہ کہہ وُتُ" لکھا گیا۔ یہ ڈرامہ سٹیج کے لئے ہی لکھا گیا اور کافی کامیابی کے ساتھ سٹیج پر کھیلا بھی گیا۔

کشمیری ادب میں ڈرامے کی تاریخ اسی ڈرامے سے شروع ہوتی ہے۔ گو "سُتیہ کہہ وُتُ" مرحوم نند لال کول نے پارسی تھیٹر اور اُس وقت کے اُردو ڈراموں سے متاثر ہو کر لکھا تھا لیکن اس کے پڑھنے سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ جہاں تک فارم کا تعلق ہے، اس ڈرامے پر قدیم سنسکرت ڈرامے کی چھاپ بھی ہے بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اس میں ان دونوں تکنیکوں کا ایک دلاویز امتزاج ہے۔ اس ڈرامے کے ڈائیلاگ آغا حشر کے طرز پر لکھے گئے ہیں۔ کردار اُسی طرح کسی خاص نکتے کو اُبھارنے کے لئے یا جذبات کی شدّت بیان کرنے کے لئے اشعار کا استعمال کرتے ہیں لیکن جہاں تک کرداروں کے تصوّر ان کی اُٹھان کا تعلق ہے وہ سنسکرت ڈراموں سے کافی ملتا جلتا ہے۔ اسی طرح سوتر دھار آتا ہے اور حاضرین کو پیش کئے جانے والے ڈرامے سے متعارف کرتا ہے اور جب ٹریجڈی شدّت اختیار کر جاتی ہے۔ وِدوشک آتا ہے اور لوگوں کو ہنسانے کی کوشش کرتا ہے، پلاٹ ہریش چندر اور تارامتی کی درد بھری داستان ہے۔ کہانی میں خالص دھارمک ماحول ہونے کی وجہ سے زبان کئی جگہ سنسکرت آمیز کشمیری ہے۔ لیکن اس کے باوجود ڈرامہ نگار نے زبان کا مزاج مجموعی طور سے ٹھیٹھ کشمیری رکھنے کی کوشش کی ہے، زبان بہت ہی شُستہ اور بامحاورہ ہے اور لہجہ ہر کردار کے ساتھ بدلتا ہے۔ پرانے تھیٹر کے ڈراموں کی طرح "سُتیہ کہہ وُتُ" میں بھی کردار اپنے جذبات کا اظہار گا کر کرتے ہیں، جہاں تک گانوں

کا تعلق ہے بیشتر اشعار خوبصورت ہیں۔ گو ڈائیلاگ میں آنے والے بیشتر شعر تک بندی سے اوپر اُٹھ نہیں سکے ہیں۔ گانوں کے لئے مناسب ماحول اور (SITUATIONS) بڑی خوب صورتی سے پیدا کی گئی ہیں۔ نند لال کول نے "سچ کہہ وُٹ" کی مقبولیت کو دیکھ کر اور بھی کئی ڈرامے لکھے، ان کے پلاٹ بھی ہندو دیومالا سے لئے گئے، ان میں ساوتری ستیہ وان، کرشن سُداما، کتابی صورت میں بھی شایع ہوئے، لیکن یہ ڈرامہ ادبی اور تکنیکی اعتبار سے کمزور تھے، غالباً اس لئے کہ یہ بہت ہی جلدی میں لکھے گئے ہیں کیونکہ اُبھرتے کشمیری سٹیج کے لئے نئے نئے ڈراموں کی ضرورت تھی اور لکھنے والا بس ایک تھا۔ اسی دوران میں کشمیر میں سینما آیا اور کشمیری ڈراما جو ابھی پیدا ہی ہوا تھا دم توڑ گیا، اس کے بعد کشمیری ڈرامے پر ۱۹۴۴ء تک یعنی برابر پندرہ سال جمود چھایا رہا حالانکہ سٹیج کو یہاں کے کالج ڈرامیٹک کلبوں نے کسی نہ کسی طرح چلتا رکھا۔ پُرانے تھیٹر کے کچھ فن کاروں کے دلوں میں کشمیری ڈرامے کو پھر زندہ کرنے کی تڑپ باقی تھی۔

ان میں سے چند ایک جیالوں نے ۱۹۴۵ء میں پھر ایک کوشش کی، چنانچہ یاسمین کشمیری نے ایک سوشل ڈرامہ لکھا۔ ودھواہ جسے نیشنل ڈرامیٹک کلب نے سٹیج کیا۔ یہ ڈرامہ کشمیری پنڈت طبقے میں سماجی سدھار کی ایک کوشش تھی اور اُسی طبقے میں یہ ڈرامہ کافی مقبول ہوا۔ اسے روایتی انداز میں لکھا گیا تھا گو مکالمے عام بول چال میں لکھے گئے تھے اور مکالموں میں شعر و شاعری نہیں رکھی گئی تھی لیکن گانے اس میں بھی تھے۔ اگر ادبی اعتبار سے پرکھا جائے تو اس ڈرامے کے مسودے میں خامیاں ہی خامیاں تھیں۔ چند اداکاروں کی زور دار اداکاری اور گانوں کی خوبصورت دھنیں اس ڈرامے کی مقبولیت کا باعث بنیں۔ اسی دوران سدھار سمتی کی طرف سے دو اور کشمیری ڈرامے شنکر پاروتی اور کرشن سُداما بھی لکھے گئے۔ یہ پُرانے تھیٹر کے اُردو ڈراموں کا چربہ تھے اور ایک خاص طبقے کے لئے تیار کئے گئے تھے۔ ان میں

نہ فنی خوبی تھی اور نہ ہی پروڈکشن کی چابکدستی۔

کشمیر میں تھیٹر کو کلچرل احیاء نو کا ایک اہم حصہ بنانے کی پہلی سنجیدہ کوشش ۱۹۴۶ء میں کی گئی۔ یہ وہ وقت تھا جب یہاں کی قومی تحریک اک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو چکی تھی۔ کشمیر چھوڑ دو کا نعرہ لگ چکا تھا۔ اس سارے ماحول کا لازمی نتیجہ تھا کہ یہاں کے ادیب اور فن کار اس تحریک سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے یہاں کی قومی بیداری کی تصویر کشی اُن افسانوں اور نظموں میں ملتی ہے جو اُس وقت لکھے جا رہے تھے۔ رائے عامہ کو منظم کرنے کے لئے اور لوگوں میں بیداری دلانے کے لئے ملک کے باقی حصوں میں انڈین پیپلز تھیٹر کا وجود عمل میں آچکا تھا اور ملک کے مختلف حصّوں میں اُس کی شاخیں قایم ہو چکی تھیں۔ انہی دنوں IPTA کے چند سرگرم کارکن یہاں آئے۔ یہاں کے چند طلباء اور اساتذہ جو کالج میں سٹیج سے قریبی تعلق رکھتے تھے۔ ان سے ملے اور اُن کے زیر اثر یہاں بھی انڈین پیپلز تھیٹر کی ایک شاخ قایم کرنے کا منصوبہ باندھا گیا لیکن یہ تغیرات کا دَور تھا۔ فکر و سخن پر پہرے بٹھائے گئے تھے۔ بات کرنے پر زبان کٹتی تھی۔ ایک ترقی پسند تنظیم کی شاخ قایم کرنا جوئے شیر لانے کے برابر تھا۔ اس لئے طے ہوا کہ پہلے وسیع پیمانے پر ایک ڈرامہ سٹیج کیا جائے اور اس کے دائرے میں اچھے اچھے فن کاروں کو اکٹھا کیا جائے۔ اور پھر اسے (IPTA) کے بجائے کوئی اور نام دیا جائے تاکہ اصل مقصد فوت نہ ہو جائے۔ یہاں اُن دِنوں ادیبوں کی ایک انجمن انجمن ترقی پسند مُصنفین کے نام سے وجود میں آچکی تھی، جس کا تعلق ملک کے اردو ادیبوں کی کل ہند انجمن سے تھا چنانچہ جب ترقی پسند تھیٹر کی بنیاد ڈالنے کا قدم اُٹھایا گیا۔ انجمن ترقی پسند مُصنّف کے ان ادیبوں کا تعاون حاصل کرنا ایک قدرتی بات تھی، کیونکہ یہ سبھی انجمیں ایک نئی زندگی کا خواب دیکھتی تھیں۔ اسی انجمن کے اہم رکن پریم ناتھ پردیسی نے

ڈرامہ لکھنے کی ذمہ داری سنبھال لی۔ چونکہ اس انجمن کا ایک اہم مقصد یہ بھی تھا کہ لوگوں کا شعور بیدار کیا جائے۔ اس لئے طے ہوا کہ ڈراما کشمیری زبان میں لکھا جائے تاکہ وہ لوگ اسے دیکھ سکیں، اس سے تحریک حاصل کر سکیں، جن کے رستے ناسوروں کی وہ عکاسی کرتا۔ اس طرح سے ڈرامہ "بتہ ہر" کی تخلیق ہوئی۔ یہ ڈراما یہاں کے پھٹے حال کسانوں کے دکھ درد کی کہانی تھی۔ ساتھ ہی اُس نظام پر چوٹ بھی جس نے عوام کی یہ حالت بنا دی تھی۔ اس وقت یہاں سنسر شپ کا راج تھا۔ اس لئے ڈراما سٹیج کرنے سے پہلے گورنر کشمیر کو اس کا مسودہ دکھانا لازمی تھا اور جب اُسے مسودہ دکھایا گیا۔ اُس نے اُسے سٹیج کرنے کی اجازت نہیں دی اور اُس ڈرامے کا مسودہ بھی تلف کر دیا۔ کشمیری ڈرامے کی تاریخ میں تاناشاہی کی یہ حرکت اس لئے اہم ہے کیونکہ اس حرکت نے تھیٹر کے فن کاروں، زندگی کے ان رشید ائیوں کے حوصلے پست نہیں کئے بلکہ اُن کی اس تڑپ میں اور نکھار آیا۔

اور جب ۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہوا۔ یہاں کے معاشرے میں ایک انقلاب آیا۔ قبائلی حملہ ہوا۔ مہاراجہ یہاں کے نہتے عوام کو بے یار و مددگار چھوڑ کر بھاگ نکلا۔ ایک طرف یہاں کے لیڈر اور سیاسی کارکن قبائلی بربریت کے خلاف صف آرا ہو رہے تھے، دوسری طرف یہاں کے ادیب، شاعر اور فن کار اپنے وطن کی حفاظت اور انسانیت کے تحفظ کے لئے میدان میں آئے اور ایک جھنڈے تلے منظم ہوئے۔ اس طرح سے قومی کلچرل محاذ وجود میں آیا۔ قومی کلچرل محاذ یہاں کے کلچرل احیاء نو کا سرچشمہ تھا۔ یہاں کے فن اور ادب کے سبھی تعبیوں کی نشو و نما کے لئے اُس بحران کے وقت جو کام اس انجمن نے کیا اُس پر ہر کشمیری کو فخر ہونا چاہیئے۔ چنانچہ آج کل کے کشمیری ڈرامے کی تاریخ اسی انجمن کے وجود سے شروع ہوتی ہے۔ اس انجمن نے کشمیری تھیٹر میں ایک نئی طرح ڈالی اور یہاں کے ادیبوں اور فن کاروں کو آگے

بڑھنے کا حوصلہ دیا اور اگر یہ انجمن وجود میں نہ آئی ہوتی تو غالباً کشمیری ادب اور فن ابھی ابتدائی مرحلے میں ہی ہوتا۔

۱۹۴۷ء کے بعد جو پہلا کشمیری ڈرامہ لکھا گیا وہ مرحوم پردیسی کا شہید شیروانی تھا۔ قبائلی حملہ کے وقت شیروانی کے شہید ہونے کی خبر ایک طرف نہایت ہی المناک تھی لیکن ساتھ ہی اس کی شہادت ہر ایک کشمیری کے لئے وطن پر مر مٹنے کی ایک عظیم مثال بھی تھی۔ شیروانی کی عظیم قربانی سے یہاں کے ادیب اور فن کار بے حد متاثر ہوئے اور انہوں نے اس شہادت کی پوری تفصیل حاصل کی اور پردیسی مرحوم نے اسے ڈرامائی جامہ پہنایا۔ چونکہ یہ ڈرامہ بہت ہی جلدی میں لکھا گیا اس لئے اس میں فنی پختگی نہ تھی اور مجموعی تاثر پروپیگنڈا تھا۔ مکالمے نہایت زوردار تھے لیکن بیشتر کردار سطحی تھے۔ شیروانی کے آخری چند ایام بذاتِ خود ایک زبردست ڈرامہ ہے۔ لیکن واقعات چونکہ نہایت تیزی سے رونما ہوتے رہے۔ اس لئے ان ایام کو سٹیج کی اپنی مجبوری کے پیش نظر پیش کرنا شاید ممکن نہیں تھا۔ اس ڈرامے کے لئے گانوں کے لئے بھی گنجائش نکالی گئی تھی۔ شاید یہ کشمیری زبان کا پہلا ڈرامہ ہے جس کے گانے مصنف نے نہیں بلکہ کسی اور صاحب نے لکھے ہوں۔ یہ گانے مہجور صاحب نے موقع اور محل کے مطابق لکھے۔ گو کہ آزادی حاصل ہو چکی تھی اور پرانی قدروں کی عمارتیں دھڑا دھڑ گر رہی تھیں۔ صدیوں کا دبا پسا کسان جاگ پڑا تھا۔ اس کی تقدیر سنوارنے کے منصوبے تیار ہو رہے تھے۔ زرعی انقلاب آیا اور اس انداز سے آیا کہ بے چارہ کسان ششدر رہ گیا۔ ابھی اس کا شعور ناپختہ تھا جو بھی قدم اس کی بھلائی کے لئے عوامی حکومت اٹھاتی اسے یقین ہی نہیں آتا تھا کہ ایسا ہونا ممکن ہے۔ کسانوں کو اس انقلابی اقدام سے روشناس کرانے کا کام قومی کلچرل محاذ کے فن کاروں نے اپنے ذمے لیا۔ وہ شہر سے نکل کر گاؤں کی

طرف چل پڑے اور اس مقصد کے لئے انہوں نے یہاں کے لوک ناٹکوں کی فارم اپنائی اس مقصد کے لئے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے گئے اور ان میں یہ خاص خیال رکھا گیا کہ یہ گاؤں کی زندگی اور مسائل کے بالکل نزدیک ہوں اور دیکھنے والے ان میں اپنے دکھ درد کا پرتو دیکھ سکیں۔ اس طرح کے کئی ڈرامے گاؤں گاؤں، کھلیانوں کی آغوش میں، چناروں کی چھاؤں تلے، گھروندوں کے پسِ منظر میں مہینوں کھیلے گئے یہ پہلی کوشش تھی یہاں کے لوک ناٹکوں کے فارم میں تیار رنگ بھرنے کی، ان ڈراموں کی نوعیت وقتی تھی اور انہیں تھیٹر کی تاریخ میں جگہ دی جائے تو دی جائے، لیکن ادب میں شاید ہی جگہ دی جا سکتی ہے۔ ان میں سے ڈرامہ ۳ہم اور ڈاکٹر صاحب کافی مقبول ہوئے، کردار نگاری اور مکالموں کی شگفتگی کی وجہ سے یہ دونوں ڈرامے کافی اچھے تھے۔ مکالمے اور (SITUATIONS) یہاں تک کہ کردار بھی موقع اور محل کے مطابق بدل دئے جاتے۔ چونکہ ان ڈراموں کا مقصد ایک خاص قسم کا پروپیگنڈا تھا۔ اس لئے یہ زیادہ دیر زندہ نہ رہ سکے۔ لیکن اس تحریک کا ایک فائدہ ضرور ہوا وہ یہ کہ یہاں کے باشعور طبقے میں جن میں ادیب اور شاعر بھی شامل تھے، احساس بیدار ہوا کہ ڈرامے کی صنف، کوئی بھی نکتہ نظر پیش کرنے کے لئے نہایت زوردار اور مؤثر ہے اور انہوں نے ڈراما لکھنے کی طرف رجوع کیا۔ آج کل ہمارے جتنے بھی اہم ڈرامہ نگار ہیں اسی تحریک کی پیداوار ہیں۔ ان میں علی محمد لون، سوم ناتھ زتشی، نور محمد روشن، امین کامل اور پشکر بھان قابل ذکر ہیں۔

قومی کلچرل محاذ کے بعد کلچرل کانگریس وجود میں آئی اور پھر آل سٹیٹ کلچرل کانفرنس، یہ تینوں انجمنیں ایک دوسرے کے کھنڈروں پر تعمیر کی گئیں لیکن مقصد ان سبھی انجمنوں کا ایک ہی تھا کہ کسی طرح سے یہاں کا فن اور ادب پروان چڑھے کافی دیر ان کے وجود کے ساتھ ہی کشمیری ڈرامے کا وجود وابستہ رہا۔ ۱۹۵۰ء تک

قومی کلچرل محاذ کے تحت کشمیری ڈراما آگے بڑھتا گیا لیکن ۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۳ء تک ایک خلا رہا، ان تین سالوں میں کوئی بھی قابل قدر ڈرامہ نہ ہی لکھا گیا اور نہ ہی سٹیج پر کھیلا گیا ۱۹۵۳ء میں یہاں سیاسی سطح پر ایک اور انقلاب آیا اور اس کا براہِ راست اثر یہاں کے فن اور ادب پر بھی پڑا۔ چنانچہ ان تبدیلیوں اور رونما ہونے والے واقعات سے متاثر ہو کر یہاں کے ممتاز ترقی پسند شاعر دینا ناتھ نادم نے کشمیری زبان کا پہلا اوپیرا لکھا "نوٗمبر نیٚبر زَل"۔ نادم صاحب اس سے پہلے ہندوستانی کلچرل وفد کے ممبر کی حیثیت سے چین کے دورے پر گئے تھے اور ۔۔ اثر انہوں نے چینی اوپیرا دیکھ کر لیا تھا۔ "نوٗمبر نیٚبر زَل" اسی کا پرتو ہے۔ "نوٗمبر نیٚبر زَل" میں انسان دشمن قوتوں کی سازشوں کو بے نقاب کر دیا گیا ہے۔ یہ ایک علامتی اوپیرا ہے، جس کی اساس شاعر نے "نوٗمبر اور نیٚبر زَل" کے روایتی عشق پر رکھی ہے۔ اوپیرا کا ہر کردار ایک علامت ہے۔ یہ کردار ہیں "نوٗمبر نیٚبر زَل"۔ گل لالہ، ٹیکر ٹیٹی اور ارکیوم اور گلستان کی بہار کو لوٹنے والے طوفان اور پت جھڑ۔ اس اوپیرا میں زندگی اور زندگی کی قدروں، جس کا سرچشمہ عوام ہیں کی نمائندگی چمن کے پھول کرتے ہیں، اور شر پسند اور جنگ باز قوتوں کی خزاں اور طوفان۔ "نوٗمبر نیٚبر زَل" کشمیری ڈرامے کی تاریخ میں ایک سنگ میل ہے، موضوع، تکنیک اور ادبی اعتبار سے یہ اوپیرا ایک شاہکار ہے اور ہندوستان کے ڈرامائی ادب میں اس کا ایک خاص مقام ہوگا۔ بدقسمتی سے ابھی اس اوپیرا کا ترجمہ ملک کی دوسری زبانوں میں نہیں ہوا ہے، گو اسے نہایت ہی کامیابی کے ساتھ سوویت یونین میں بھی سٹیج کیا گیا ہے۔ نادم کی تخلیقات میں اس فن پارے کو بہت ہی اونچا مقام حاصل ہے، کرداروں کا تصوّر، پلاٹ کا BUILD UP، شعریت اور تغنّی سبھی اعتبار سے یہ اوپیرا ایک مکمل تخلیق ہے اور جب تک زندگی کی حسین قدروں کو شر پسند عناصر کا خطرہ ہے، یہ

اوپیرا زندہ رہے گا۔

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۶ء تک پھر ایک جمود رہا۔ اس بیچ صرف تین کشمیری ڈرامے لکھے گئے۔ جن کا مقصد نشیبی علاقوں میں سیلاب کی روک تھام کے لئے عوام میں ایک منظم تحریک شروع کرنا تھا۔ ان تین ڈراموں میں سے صرف دو تکنیکی اعتبار سے مکمل تھے۔ علی محمد لون کا لکھا ہوا تین ایکٹ ڈرامہ "وِز چھُ سانٹھی" اور پشکر بھان کا لکھا ہوا ایک ایکٹ کا مزاحیہ ڈرامہ یا تن یا تراخ۔ یہ دونوں ڈرامے گاؤں گاؤں جا کر کھیلے گئے۔ یہ ڈرامے بہت ہی (REALISTIC) ڈھنگ سے لکھے گئے تھے۔ گو ان میں نہایت ہی چابک دستی سے پروپیگنڈا کا عنصر پیش کیا گیا تھا، لیکن پھر بھی ان کی کشمیری ادب میں خاص اہمیت نہیں رہے گی۔ یہ ڈرامے کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے۔ یہ ڈرامے کلچرل کانفرنس کے تحت تھیٹر کی مرکزی تحریک کی پیداوار تھے۔ ان کے علاوہ اس دوران میں دوسرے کلبوں نے بھی چند کشمیری ڈرامے لکھوائے اور سٹیج کئے۔ ان میں سے ماسٹر شمبھو ناتھ کا لکھا ہوا کھیل اولاد، دینا ناتھ مدریر کا ڈرامہ "ستہ راتھ"۔ سدا ماجی کا لکھا ہوا کھیل ملہ تزار، تریلوکی ناتھ ویشنوی کا لکھا کھیل چتر قابل ذکر ہیں۔ ان میں بیشتر پرانی ڈگر پر ہی لکھے گئے تھے، پلاٹ، کردار نگاری اور مکالموں کے اعتبار سے ان میں سے زیادہ تر ڈرامے بے حد کمزور تھے، ان کی وجہ سے کشمیری ڈرامے میں نہ ہی تو کوئی انقلاب آیا اور نہ ہی کسی طرح کا اضافہ ہوا۔ لیکن جس جذبے کے تحت یہ لکھے گئے اور سٹیج پر پیش کئے گئے اُس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا

ان سے پہلے پروفیسر حاجنی نے ایک ڈرامہ شائع کیا "گرسی سُند گھرہ"، اس ڈرامے کا مسودہ پڑھ کر اس بات کا تعین کرنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ کہ آیا اسے ڈرامہ کہیں یا مکالموں میں چند مناظر۔ ۱۹۵۶ء میں کشمیری ڈرامے میں پھر ایک دور دورہ شروع ہوا جہاں حکومت کی طرف سے پہلی مرتبہ جشنِ کشمیر منایا

گیا۔ اس جشن کے دوران وادی بھر میں کئی کلچرل سرگرمیاں رہیں۔ FESTIVAL کمیٹی کی طرف سے یہاں پہلی مرتبہ سٹیج ڈراموں کے مقابلے کا اہتمام کیا گیا جس میں یہاں کے مختلف ڈراما کلبوں، سکولوں اور کالجوں نے حصہ لیا۔ لیکن صرف چند ایک ڈرامے سٹیج کئے گئے جن میں دو تین ہی ڈرامے کشمیری زبان کے تھے۔ فیسٹول کمیٹی کے لئے دینا ناتھ نادم اور نور محمد روشن نے مشترکہ طور پر ایک کشمیری اوپیرا لکھا ہی مال ناگرائے۔ تکنیک کے اعتبار سے یہ اوپیرا بے حد کمزور تھا۔ اس میں شیکسپیئر، ڈرامہ اور اوپیرا کی تکنیکوں کو ایک ساتھ ملانے کی کوشش کی گئی تھی۔ جو اس کی ناکامی کی بنیادی وجہ ہے۔ گو گانے اور دیگر مکالمے اچھے تھے لیکن اس میں نہ تو تھیٹریکل کی بے ساختگی اور خوب صورتی پیدا نہ ہو سکی۔ پلاٹ بھی مال ناگرائے کی لوک داستان سے لیا گیا ہے۔ اسی فیسٹول میں نادم کا ایک اور اوپیرا "نیکی تہ بدی" ہندو ہائی سکول کے طلباء نے سٹیج کیا۔ یہ چھوٹا سا علامتی اوپیرا تکنیک، ڈرامائیت کردار نگاری اور موضوع کے اعتبار سے ہی مال ناگرائے پر بھاری ہے۔ حالانکہ اس اوپیرا کو منظوم کھیل کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

انہی دنوں مرکزی انفارمیشن بیورو کی طرف سے دیہی سدھار سے متعلق ہندی ڈرامے میرا گاؤں کا کشمیری ترجمہ بھی سٹیج کیا گیا۔ یہ ڈرامہ بھی عام پروپیگنڈے کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکا۔ لاکھ کوشش کے باوجود اسے کشمیری کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش ناکام رہی۔ اس جشن میں دو اور کشمیری ڈرامے پیش کئے گئے۔ دونوں حبہ خاتون کی زندگی پر لکھے گئے تھے۔ ایک امین کامل نے لکھا تھا اور دوسرا دینا ناتھ مدیر نے۔ یہ دونوں ڈرامے پروڈکشن کے اعتبار سے بے حد کمزور تھے لیکن جہاں تک مسودوں کا تعلق ہے۔ امین کامل کا ڈرامہ فنی اعتبار سے کئی خامیوں کے باوجود کشمیری ادب میں ایک اضافہ ہے۔ مکالمے اور کردار نگاری کافی حد

تک اچھی ہے۔ لیکن ڈرامے کی اٹھان ناپختہ ہے۔ مختلف مناظر ایک دوسرے سے منطقی ربط نہیں رکھتے اور آخر میں جاکر ڈرامہ بالکل بے جان پڑ جاتا ہے۔ حالانکہ حبہ خاتون کی زندگی کا المیہ ہی اُس کی زندگی کا ڈرامہ ہے۔ ایک مکمل زندگی کو ڈرامے کی شکل میں پیش کرنا بہت ہی مشکل ہے۔ دینا ناتھ مدیر کا ڈرامہ چند مناظر اور چند مکالموں کا ڈھانچہ ہے اور اسے ایک بچگانہ کوشش سے زیادہ درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ حبہ خاتون کی زندگی پر ایک اور ڈرامہ جگن ناتھ ولی نے شایع کیا ہے۔ یہ دو زبانوں میں لکھا گیا ہے اور اسے ابھی تک نہیں کھیلا گیا ہے۔ اس میں بھی ڈرامیٹیت نہیں ہے۔

جشن کشمیر سے ایک فائدہ ضرور ہوا کہ ہر سال کسی نہ کسی صورت میں ڈراموں کا مقابلہ ہونا شروع ہوا اور شاید ان ہی مقابلوں کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمارے چند ادیب ڈرامہ لکھنے کی طرف مائل ہوئے ہیں۔ اسی دوران یہاں کلچرل اکادمی کا قیام عمل میں لایا گیا اور اس نے فن اور ادب کے دوسرے شعبوں کی طرح کشمیری سٹیج کو بھی اپنی سرپرستی میں لیا۔ لیکن بدقسمتی سے اس میدان میں اس ادارے کی پہلی ہی کوشش بُری طرح ناکام ہوئی۔ یہ تھی اختر محی الدین کے لکھے ہوئے ڈرامے "شیشہ تہ سنگستان" کی پروڈکشن۔ شیشہ تہ سنگستان دراصل اختر کا لکھا ہوا ایک افسانہ ہے جسے اس نے ڈرامے کا روپ پہنانے کی کوشش کی تھی۔ ڈرامے کا BUILD UP کمزور تھا۔ کردار جو کہ افسانے میں ایک واضح صورت میں اپنے اپنے طبقوں کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ڈرامے میں آکر کٹھ پتلیوں کی شکل اختیار کر گئے۔ مکالمے مصنوعی اور بے جان تھے۔ اختر محی الدین نے سٹیج کے لئے "شیشہ تہ سنگستان" کے بعد دو اور ڈرامے لکھے ایک "آپن ہور جنگ" اور دوسرا "تہ ہند سوال"۔ آپن ہور جنگ بھی اختر کی اپنی ہی ایک کہانی کا ڈرامائی روپ تھا۔ شیشہ تہ سنگستان کے مقابلے میں یہ ڈرامہ زیادہ

کامیاب ہے۔ اس میں ایک نئے طبقے پر جسے عرفِ عام میں نو دولتے کہتے ہیں۔ ایک زبردست چوٹ کی گئی ہے۔ ڈرامے میں کرداروں سے زیادہ CARICATURES سے کام لیا گیا ہے اور یہ انداز موضوع کی مناسبت سے ڈرامے کے مزاج کو بہت ہی راس آیا ہے۔ نستہ ہند سوال کو ہم زیادہ سے زیادہ دانشور کا ڈرامہ کہہ سکتے ہیں۔ ڈرامہ نگار نے اس میں انسانی ذہن کے خلفشار، انسان کی زندگی کے بے ڈھنگے پن کے لئے یونانی دیومالا کے کردار ZONES کو استعارے کے طور پر استعمال کیا۔ شاید اسی وجہ سے یہ ڈراما کشمیری زبان میں ہوتے ہوئے بھی بہت ہی اجنبی اجنبی سا ہے۔

ٹیگور کی سویں سالگرہ کے موقعے پر ہماری ریاست میں بھی ایک باضابطہ تھیٹر ہال تعمیر ہوا۔ اس کے بعد کتنے ڈرامے لکھے گئے اور کتنے سٹیج ہوئے اُن کا ترتیب وار جائزہ لینا کچھ مناسب نہیں ہوگا، کیونکہ اس کے بعد جتنے ڈرامے لکھے گئے، ان میں ہم ایک طرح کے ارتقا کے خدوخال دیکھ سکتے ہیں۔ اس لئے میں انہیں ایک دوسرے سے نامناسبت یا مطابقت کے لحاظ سے الگ الگ حصوں میں بانٹوں گا۔ اس مقصد کے لئے میں انہی ڈراموں کا ذکر کروں گا جن میں فنی اور ادبی اعتبار سے مجھے کوئی خوبی نظر آئی ہے۔

سب سے پہلے میں اُن ڈراموں کو لوں گا جن کی تحریک یہاں کے لوک ناٹکوں سے لی گئی ہے اور جن کی فارم پر بھانڈ پاتھر کی واضح چھاپ ہے اس مضمون کے آغاز میں، میں نے کہا کہ اگر اکن گام کے بھگت بھانڈ پاتھر میں نیا رنگ بھرنیکی کوشش نہ کرتے تو یہ فن کب کا مر چکا ہوتا۔ ۱۹۵۶ء کے بعد ہی یہاں کے کچھ نوجوان ڈرامے کے فن میں باضابطہ تربیت حاصل کرنے بڑودہ اور نیشنل سکول آف ڈراما میں داخل ہوئے۔ اور جب یہ تربیت یافتہ فن کار واپس سرینگر تشریف لائے۔ انہوں نے کشمیری ڈرامے

کی اس صنف کی طرف رجوع کیا جو دم توڑ رہی تھی۔ انہوں نے واہتھورہ اور اکن گام کے بھانڈوں میں اس فن کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ واہتھورہ میں چونکہ یہ فن قریب قریب مر چکا تھا اس لئے وہاں کوئی خاص کام نہیں ہو سکا لیکن اکن گام میں بھگتوں کا ایک تھیٹر گروپ منظم ہوا جو اب ایک پیشہ ورانہ جماعت کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔ اس گروپ کے سربراہ محمد سبحان بھگت کے لکھے ہوئے ڈراموں کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے میں ایک ایسے ڈرامے کا ذکر کروں گا جو میری نظر میں لوک طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں ایک نہایت ہی اہم مقام رکھتا ہے۔ یہ رادھے کرشن بارو کا لکھا ہوا ڈرامہ "یاہو" ہے۔ اس زوردار ڈرامے کی فارم میں ہمیں ملک کے دوسرے کئی لوک ناٹکوں کی پرچھائیں ملتی ہے۔ مگر سب سے واضح رنگ بھانڈ جیشن کا ہی ہے نٹ اور نٹی کی جگہ گلہ بھانڈ اور سُلہ بھانڈ کو ڈرامے کے آغاز میں پیش کیا گیا ہے اس کا سٹائل شروع سے لیکر آخر تک لوک ناٹکوں کا ہی ہے، لیکن آخر میں یہ خوب صورت سٹائل ایک دم سے عام ڈرامے میں بدل جاتا ہے۔ کردار جو اُس وقت ایک (ILLUSION) قائم کئے ہوئے تھے، ایک دم سے بے بس ہو جاتے ہیں۔ آخر میں ڈرامہ نگار ایک ناصح بن جاتا ہے، لیکن ان چند خامیوں کے باوجود یہ ڈرامہ دیکھ کر اسے پڑھ کر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ اگر بھانڈ جیشن کو چابک دستی اور دیانت داری سے خالص کشمیری ڈرامے کے طور پر (DEVELOP) کیا جائے تو یہ فارم ایک نیا رُوپ اختیار کر سکتی ہے۔ گو ڈرامہ یاہو میں سٹائل اور فارم بھانڈہ پاتھر کے تھی۔ لیکن سبھی کرداروں کا کام شہر کے نوجوان اور پڑھے لکھے فن کاروں نے کیا۔ واہتھورہ کے بھانڈ اس ڈرامے میں ایک گانے اور ناچ کے لئے استعمال کئے گئے تھے، جو کہ در اصل ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں تھا، غالباً اس لئے کہ یاہو کے ہدایت کار کو واہتھورہ کے فن کاروں کی کم مائیگی کا احساس ہوا تھا۔

اس لحاظ سے بھگت تھیٹر اس اعتبار سے ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے گاؤں کے پیشہ ور اور نہ فن کار بھگتوں نے تربیت یافتہ رہنمائی کو لبیک کہا اور ایک تھیٹر گروپ کی صورت میں منظم ہوئے۔ محمد سبحان بھگت جو اس گروپ کے سربراہ ہیں، پڑھے لکھے ہیں۔ ان کی پارٹی کو گاؤں سے نکال کر شہر کے لوگوں سے متعارف کرنے کی پہلی کوشش ریڈیو کشمیر نے کی۔ بلکہ انہیں بدلتی ہوئی زندگی کے موضوع پر پاتھر تیار کرنے کی پہلی تحریک بھی انہیں ریڈیو کشمیر سے ہی ملی۔ لیکن یہ کوشش فنی اعتبار سے کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی شاید اس وجہ سے کہ وہ ریڈیو کی فارم سے کچھ گھبرا سے گئے تھے۔ حالانکہ بعد میں اسی جماعت نے ریڈیو کے لئے چند بہت ہی کامیاب پاتھر لکھے۔ بھگت تھیٹر کے قیام کے بعد محمد سبحان بھگت نے موتی لال کیمو کے تعاون سے ڈرامہ لکھنے کی طرف رجوع کیا اور ۱۹۶۲ء میں پہلا سٹیج ڈرامہ "پوتر اپورز" لکھا اور اس کے بعد یکے بعد دیگرے "یہ تہ چھُ بنہ دُن" "تقدیر" "ہوس" اور "کنی شیچھی" لکھے۔ جن میں سے ایک دو سرینگر کے علاوہ گاؤں میں بھی سٹیج کئے گئے ان میں سے پہلے تین ابھی حال ہی میں کتابی صورت میں بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان ڈراموں کو پڑھ کر یا سٹیج پر دیکھ کر ایک بات کی زبردست مایوسی ہوتی ہے وہ یہ کہ لوک فن کاروں کی اس جماعت سے ایک بہت بڑی اُمید وابستہ تھی۔ کہ وہ بھانڈ پاتھر کے فارم کو جو ان کا موروثی فن تھا سجائیں گے، سنواریں گے اور اگر کوئی یہ کہے کہ اس فارم میں زندگی ڈالنا ممکن نہیں تو یاہو کی مثال آپ کے سامنے ہے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ ہم جب محمد سبحان بھگت کے ڈراموں کو پڑھتے ہیں تو اس اعتبار سے زبردست مایوسی ہوتی ہے۔ ہمیں ان کی پروڈکشن میں بھگتوں کی شمولیت کے علاوہ اور کوئی ادا لوک ناٹکوں کی نہیں ملتی۔ ان ڈراموں میں اور کشمیری زبان میں عام طور سے لکھے جانے والے ڈراموں میں تکنیک یا ہیئت کے اعتبار سے شاید ہی

کوئی بات مختلف ہو۔ لیکن پھر بھی فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ کافی حد تک مکمل ڈرامے ہیں۔ پروڈکشن کی چابک دستی نے انہیں مقبول بنایا۔ محمد سبحان بھگت نے ان مسائل کو پیش کرنے کے لئے جن سے بدلتے ہوئے معاشرے میں ہمارا کسان دوچار ہے۔ بھانڈ پاتھر کے فارم کو کیوں نہیں اپنایا؟ یہ سوال میری طرح شاید تھیٹر سے دلچسپی رکھنے والے ہر فن کار کے ذہن میں ابھرے گا۔ کیا یہ احساس کمتری تھا جس کا شکار ہم صدیوں سے ہوتے آئے ہیں یا یہ کہ جدید سٹیج کی چکا چوند نے انہیں اپنے موروثی فن کی خوبیوں کو دیکھنے کی مہلت ہی نہ دی۔

محمد سبحان بھگت کے لکھے ہوئے پہلے تین ڈراموں "یوز اپوز" "یہ تہ چھ بنہ وُن" اور "تقدیر" کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ "یوز اپوز" میں کشمیری کسان کی بے بسی اور بے چارگی کی عکاسی ہے۔ جاگیر دارانہ نظام ختم ہوا۔ لیکن اور طرح کی جاگیریں وجود میں آئیں۔ ٹھیکیداروں اور نو دولتوں کی جاگیریں اور اس نظام کی بنیاد جس جھوٹ پر رکھی گئی ہے۔ اس سے کشمیری کسان اچھی طرح واقف ہے۔ "یوز اپوز" ڈرامے میں اسی جھوٹ کے چہرے کی نقاب کو پھاڑ ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے ڈرامہ تکنیکی اعتبار سے محمد سبحان بھگت کے دوسرے ڈراموں سے کمزور ہے۔ "یہ تہ چھ بنہ وُن" میں اُن توہمات اور اُس استحصال کا پرتو ہے جس کا شکار ابھی بھی ہمارا کسان ہے۔ باوجود اس حقیقت کے کہ تعلیم گاؤں گاؤں عام ہو رہی ہے۔ اس میں سیاسی شعبدہ بازوں پر بھی چوٹ ہے۔ ہمارے گاؤں میں اندھیرے اور اُجالے کی جو جنگ چل رہی ہے اُس کی تصویر آپ اور ملک اور اُس کے بیٹے کے ذہنی ٹکراؤ میں پائیں گے۔ ڈرامہ تقدیر جو ان تین ڈراموں میں سے تکنیکی اعتبار سے زیادہ مکمل ہے۔ "یوز اپوز" ڈرامہ کی ہی کڑی ہے۔ اس ڈرامے میں اُس طبقے پر گہری چوٹ کی گئی جو سیاست، کھوکھلی وطن پرستی اور نعروں کی گھن گرج کے بیچ

غریب عوام کی ہڈیاں تک چوس رہا ہے۔ اس ڈرامے میں آج کل کے کشمیری گاؤں کے معاشرے کی اچھی تصویر کشی کی گئی ہے۔

ڈرامہ "ہوس الف لیلے کے قصہ "سوتے جاگتے" کا کشمیری روپ ہے، ایک طرف ماحول ایک کشمیری کسان گھرانے کا ہے اور دوسری طرف خلیفہ ہارون رشید کے دربار کا مصنف نے ایک غریب کسان کی امنگوں، اُس کی آرزوؤں کو اس ڈرامے کا موضوع بنایا جو کافی حد تک کامیاب رہا۔ ابھی چند روز پہلے محمد سبحان بھگت کا کشمیری ڈرامہ "کنی شیشھی" سٹیج ہوا۔ یہ ایک پروپیگنڈا ڈرامہ ہے ہندو مسلم اتحاد پر۔ اس میں ہر مکالمہ نعرہ ہے، کردار بالکل مصنوعی ہیں، ہر واقعہ کو بلکہ ہر لمحے کو اس ڈرامے میں بہت ہی OVER PLAY کیا گیا ہے۔

لوک ناٹکوں کے سٹائل میں چند کامیاب کوششیں موتی لال کیمو نے کی ہیں اور کشمیری ادب میں اُن کے اس سٹائل میں لکھے گئے ڈراموں کا ایک اپنا مقام رہے گا ان میں تین ڈرامے ترنو کے عنوان سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں لوک ناٹکوں کا طنز، مزاح کی چاشنی اور کردار نگاری کا تیکھا پن ہے۔ کرداروں کی اوپری پرت تھوڑا سا بھی کھرچیں تو ہمیں یہ کردار اپنے آس پاس دائیں بائیں ہر موڑ پر ملیں گے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے فارم میں ملک کی چند دوسری لوک صنفوں کا واضح پرتو ہے لیکن پھر بھی انہیں ہم کشمیری ڈرامے میں ایک اہم اضافہ قرار دے سکتے ہیں ترنو میں پہلے دو ڈرامے ترنو اور مانگے مختصر کھیل ہیں۔ منتر لنکہ ایک تصویر ہے جس کا مرکزی کردار ایک دلچسپ کردار ہے، شکل و صورت اور عقل و فہم کے اعتبار سے بھی اور جسمانی قد و قامت کی وجہ سے بھی۔ جو کام ڈھونڈتے ڈھونڈتے بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور کام مانگتا ہے اُسے جب کسی کام کے اہل پایا نہیں جاتا۔ بادشاہ اُسے چرہے مارنے پر تعینات کرتا ہے۔ ساتھ ہی دو اور معاون دئے جاتے

ہیں۔ "سودیہ بڑور اور بودہ بڑور" یہ نااہل کردار تھوڑی سی حکومت ملنے پر رشوت ستانی اور لوٹ کھسوٹ کا طوفانِ بدتمیزی بپا کرتے ہیں۔ ہمارے معاشرے پر یہ ڈرامہ ایک گہری چوٹ ہے لیکن آخر میں جاکر یہ ڈرامہ بے جان سا پڑتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ ہمارا معاشرہ ابھی ایسے کرداروں سے صاف نہیں ہو سکا ہے۔

مصنف نے ان تینوں ڈراموں کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ فوک (FOLK) فارم میں لکھے گئے ہیں، لیکن اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ یہ کس خاص فارم میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں کے بھانڈ پاتھر کی کہیں کوئی واضح چھاپ ان ڈراموں میں دکھائی نہیں دیتی، بہرحال فارم جو بھی ہو موضوع، کردار نگاری اور مجموعی اٹھان کی وجہ سے ان ڈراموں میں سے "منز لی نکر" ایک کامیاب کوشش ہے۔

لوک ناٹکوں کی فارم میں موتی لال کیمو کا ایک اور ڈرامہ "محرم، خانگ آنہ" ہے جو ان تین ڈراموں میں سے زیادہ زوردار بھی ہے اور فن اور موضوع کے اعتبار سے خوب صورت بھی۔ یہ ڈرامہ کیمو کے اپنے ہی ہندی ڈرامہ "درپن انتہ پرکا" کا ہی کشمیری روپ ہے، اس میں کئی جگہ بھانڈ پاتھر کی صنف کا واضح استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ایک خاص ڈھنگ کے سیاسی معاشرے پر کاری ضرب ہے۔ ابھی یہ ڈرامہ سٹیج نہیں ہوا، بلکہ ریڈیو سے نشر ہی ہوا ہے اور قاعدے سے ریڈیو ڈراموں کا جائزہ لیتے وقت اس کے بارے میں بات چیت ہونی چاہیئے تھی لیکن چونکہ فارم کے اعتبار سے یہ سٹیج کا ہی ڈرامہ ہے اس لئے میں نے اس کا ذکر یہاں کیا ہے، اسی طرح کا ایک اور ڈرامہ جو خالص پاتھر کے فارم میں لکھا گیا ہے۔ فاروق مسعودی کا ڈرامہ کالج پاتھر ہے۔ اس میں آج کل کے طالب علموں کے طبقے کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے، مکالمے نہایت چست، کردار جیتے جاگتے۔ جن سے ہمارے آج کل کے تعلیمی ادارے بھرے پڑے ہیں، تھیم کے (TREATMENT) میں ایک تیکھا طنز ہے، یہ ڈرامہ بھی

سٹیج نہیں ہوا، حالانکہ اس میں سٹیج پر کھیلے جانے کی زبردست گنجائش ہے۔

لوک ناٹکوں کے فارم میں کئے گئے ان تجربوں کے بعد میں اُن اوپیراز کا جائزہ لوں گا جو "نُورمُنز نَیبرزَل" نیکی بدی اور ہی مال ناگرائے کے بعد لکھے گئے ہیں۔ کشمیری عوام فن کی مختلف صنفوں میں سے چونکہ گانے کے بہت ہی دلدادہ ہیں، خاص طور سے لوک سنگیت کے، اس لئے تھیٹر کے اس فارم کو یہاں پنپنے اور مقبول ہونے کا کافی موقع ہے لیکن ابھی چند ہی اوپیرا لکھے اور سٹیج کئے گئے ہیں، ان میں دینا ناتھ نادم کے تین اوپیرا قابل ذکر ہیں۔ "شہلی کل"، "وِتھ" اور "سفرتہ شہیار"۔ نادم صاحب "نُورمُنز نَیبرزَل" کے بعد کرداروں کی ساخت میں ایک طرح کی رٹ میں پڑے ہیں۔ کرداروں کو سمبل کے طور پر استعمال کرتے وقت وہ ایک خاص فارمولا کے تحت چلتے ہیں۔ کبھی عوام کو چمن کے پھولوں کے رُوپ میں پیش کرتے ہیں، کبھی باغ کے پرندوں کے رُوپ میں، عوام دشمن اور مکروہ قوتیں کبھی طوفان اور خزاں کے روپ میں امن میں خلل ڈالنے آتی ہیں، کبھی پھوٹ اور تفرقہ پیدا کرنے کے لئے چیلوں اور گدھوں کا رُوپ دھار لیتے ہیں، ایسے کردار آپ کو "شہلی کل" اور "سفرتہ شہیار" میں ملیں گے۔ لیکن وِتھ میں نادم صاحب اس ڈگر سے تھوڑا ہٹے ہیں، لیکن پھر بھی جب وِتھ اور وُلر کے بلاپ میں روڑا اٹکانے کے لئے ایک کردار پیدا کرنے کی ضرورت پڑتی ہے تو نادم پھر شبشُر کا سہارا لیتے ہیں۔ "سفرتہ شہیار" نہرو کی ہمہ گیر شخصیت پر لکھا ہوا غنائیہ ہے۔ اس میں اس لیے پناہ محبت کو اُجاگر کیا گیا ہے جو ہندوستانی عوام کو نہرو سے تھی اور نہرو کو یہاں کی مٹی سے۔ غنائیت کے اعتبار سے وِتھ اور "سفرتہ شہیار" "شہلی کل" سے اچھے ہیں۔ شہلی کل میں "نُورمُنز نَیبرزَل" کا ہی پرتو دکھتا ہے۔

اس کے علاوہ اس دوران میں دو تین اوپیرا لکھے گئے ہیں۔ رحمان راہی کا "لول لیلہ موتس پھوٹر"۔ امین کامل کا "نُورتہ لولے" اور مظفر عارف کا "ٹیٹہ بُوئے" راہی نے اپنے اوپیرا

کے لئے میکسم گورکی کی ایک نظم سے تحریک لی ہے اور امین کامل نے بڑمبر تہ لولے کی داستانِ عشق سے۔ اوپیرا "بڑمبر تہ لولے" سون ادب ۱۹۶۵ء میں شایع ہو چکا ہے لیکن ابھی سٹیج نہیں کیا گیا۔ "لول یلہ موتس پھیور" صرف ریڈیو سے نشر ہوا ہے فنی اعتبار سے "لول یلہ موتس پھیور" زیادہ مکمل اور موثر اوپیرا ہے۔ تھیم کو راہی نے ایک بہت ہی حساس اور باشعور مصنف کی طرح پیش کیا ہے۔ ہر کردار ایک مکمل فلسفے کی نمایندگی کرتا ہے۔ گانے بے حد خوب صورت ہیں۔ ہر شعر سے نغمگی پھوٹتی ہے۔ عازم کا ٹیٹر یوے ایک ہلکے انداز کا چھوٹا سا اوپیرا ہے جو مزاح کی چاشنی میں ڈوبا ہوا ہے۔ بدقسمتی سے اس طرح کا کوئی اور اوپیرا کشمیری زبان میں نہیں لکھا گیا ہے۔

مزاح کی بات چلی تو ذہن ایک دم سے کشمیری ڈرامے کے محبوب ترین کردار 'مچاما' کی طرف جاتا ہے۔ اس کردار کے خالق پشکر بھان نے کشمیری ڈرامے میں SLAP STICK کامیڈی جس انوکھے اور خوب صورت انداز سے شروع کی۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ مچاما کا نام اس کے ساتھ منسوب مختلف چیزیں، اُس کے بے ہنگم کارنامے کشمیری گھرانوں میں ضرب المثل بن گئے ہیں۔ 'مچاما' ایک ایسا کردار ہے ہمارے معاشرے کا جو بہت ہی معمولی صلاحیت کا مالک ہے۔ لیکن اپنے اردگرد لوگوں کی سستی، کامیابی اور نااہل لوگوں کے گھروں میں برستے ہوئے ہُن کو دیکھ دولت اور شہرت پانے کے لئے نت نئے منصوبے بناتا ہے اور اونچی چھلانگ لگا کر اُلٹا پیٹ کے بل گر پڑتا ہے اور ان بے ہنگم کارناموں سے لوگوں کے پیٹ میں ہنستے ہنستے بل پڑ جاتے ہیں۔ گویہ کردار ریڈیو کی دین ہے اور اس کی مقبولیت کے لئے ریڈیو ہی ذمہ دار ہے۔ لیکن پھر بھی جب جب یہ کردار سٹیج پر آیا، چاہے فلمی ہیرو کے رُوپ میں آیا ہو، موسیقار کے رُوپ میں یا حکیم لقمان بن کر، ہال میں لمحے بھر کے لئے قہقہے نہیں رُکے۔ فنی اعتبار سے یہ ڈرامے فرانسیسی فارس کے بالکل نزدیک ہیں۔ ان میں زیادہ تر مزاح مکالموں سے پیدا

کیا گیا ہے۔ اس وقت تک اس سلسلے پر پشکر بھان نے بیسوں ڈرامے لکھے، لیکن ہیرو مچامانا ڈرامیت کے اعتبار سے سب سے کامیاب اور مکمل ہے۔ گوریڈیو پر سندباد مچامانا نے بھی کافی تہلکہ مچایا تھا۔ کشمیری ڈرامے کو طنز و مزاح کی چاشنی دینے کے لئے سوم ناتھ سادھو کا نام بھی قابل ذکر ہے، ان دونوں فن کاروں نے کشمیری ڈرامے کو ایک اچھی کامیڈی دی۔ "گرینڈ ریہرسل" یہ خالص تفریح کے لئے لکھی گئی ہے اور اسے کامیابی کے ساتھ سٹیج پر کئی مرتبہ کھیلا گیا ہے۔ پشکر بھان اور سوم ناتھ سادھو کو اس ڈرامے کے لئے کلچرل اکاڈمی کی طرف سے انعام بھی دیا گیا ہے۔

اسی طرح کے مزاحیہ ڈراموں کی ایک اور کڑی ہے سجود سیلانی کا ڈرامہ "پھند باز" بھکاریوں کی نفسیات اور طور طریقوں پر اس سے پہلے بھی ایک زوردار ڈرامہ، صوفی غلام محمد نے لکھا ہے "بیچھہ کٹھہ" یہ ڈرامہ صرف ریڈیو سے نشر ہوا۔ اس لئے اسکا موازنہ پھند باز سے کرنا کچھ مناسب نہ ہوگا۔ کردار نگاری میں دو تین کرداروں کو چھوڑ کر سجود کامیاب نہیں ہے مکالموں میں بھی وہ تیکھا پن اور جان نہیں تھی جو اس طرح کے ڈراموں کے لئے ضروری ہے۔ اب میں پچھلے پانچ چھ سالوں میں لکھے گئے اُن ڈراموں کی بات کروں گا جو خالص سٹیج کے لئے ہماری زبان میں لکھے گئے۔ موضوع اور فارم دونوں کے اعتبار سے آپ کو ان ڈراموں میں ایک رنگا رنگی ملے گی۔ بدقسمتی سے اس سے پہلے یہاں ایک گھٹن تھی۔ بات کرنے کو زبان ترستی تھی۔ اُس وقت کے ادب میں آپ دیکھیں گے کہ ادیب نے زندگی کی تلخیوں کا رونا رونے کے لئے اشاروں اور کنایوں کا سہارا لیا اس کا اثر ڈرامے پر بھی پڑا تھا لیکن پچھلے کچھ برسوں میں آزادئ فکر کی جو ہوا چلی اُس نے یہاں کے ڈرامہ نویس کو ہمت بخشی اور اُس نے معاشرے کی عفونت سے پردہ ہٹانا شروع کیا۔ نہیں تو تقدیر ساز اور "بوچھس ژوٗر" جیسے ڈرامے لکھنا ممکن نہیں تھا انہیں سٹیج کرنے کی تو بات ہی نہیں تھی۔ زندگی کے مسایل کو موضوع بنانے کے لئے ڈرامہ

نویسوں نے نئے نئے فارم تلاش کئے۔ اس سلسلے میں اُنہوں نے عالمی تھیٹر کے بدلتے ہوئے رجحانات سے بھی تحریک حاصل کی اور اُن تجربوں کا بھی سہارا لیا، جو جدید ہندوستانی تھیٹر میں کئے جا رہے ہیں۔ اس دوران میں فارم اور تکنیک کا ایک دلچسپ اور عجیب امتزاج آپ کو ملے گا۔ ایک طرف سے THEATRE OF THE ABSURD کے تجربے کئے جا رہے ہیں اور دوسری طرف پرانے روایتی تھیٹر کی تلاش کو سینے سے لگایا جا رہا ہے۔ کشمیری ڈرامے میں نئے نئے تجربے کرنے کا آغاز ریڈیو ڈراموں سے ہوا، اور سٹیج نے اس سلسلے میں ریڈیو سے کافی تحریک حاصل کی۔ موضوع کے اعتبار سے بھی غالباً ریڈیو زیادہ بے باک رہا۔ شروع شروع میں کئی ڈرامے ریڈیو سے ہی سٹیج پر آئے۔ اُن کے سٹیج روپ میں بھی کئی جگہ ریڈیو کی تکنیک کی واضح چھاپ رہی۔ ان میں تلاش گرینڈ رہبر سل، سویا اور یوچھس ژور قابل ذکر ہیں۔

اوتار کرشن رہبر کا ڈرامہ تلاش میں جدید انسان میں سکون کی پیاس کی شدت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنف بذات خود اس میں جدید انسان ہے اور اپنا نکتہ نظر واضح کرنے کے لئے اُس نے (INSERTIONS) کو ڈرامہ کے تانے بانے میں بُننے کی بھی کوشش کی ہے لیکن پھر بھی اس میں ڈرامہ بہت کم پیدا ہوا ہے ORCHESTRATION کے اعتبار سے یہ ڈرامہ بیشتر وقت غیر متوازن ہے، پھر بھی ڈراما نگار کی یہ خواہش کہ ایک ایسی تھیم پیش کی جائے جس کی طرف شاید ابھی یہاں کشمیر میں ہماری توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ ایک نیک فال ہے۔ ساتھ ہی اسے ایک نئے انداز میں پیش کرنے کی کوشش بھی قابل ستائش ہے۔ دُنیا اتنی سکڑ گئی ہے کہ ہم اُن محرکات سے الگ نہیں رہ سکتے، جن سے جدید انسان کی تقدیر گھڑی جا رہی ہے۔

رہبر کا ایک اور ڈرامہ "یوچھس ژور" ریڈیو کے بعد سٹیج پر کھیلا گیا۔ "یوچھس ژور" ایک (REALISTIC) ڈرامہ ہے، جہاں تک اس کی فارم کا تعلق ہے، لیکن موضوع

کے اعتبار سے یہ ایک نہایت ہی بے باک اور نڈر کوشش ہے۔ آج ایسے ڈراموں کی بے حد ضرورت ہے جب کہ ہمارے معاشرے میں وہ لوگ جنہیں چوری اور ڈکیتی کے الزام میں زندانوں میں بند ہو جانا چاہیے تھا، بالانشین ہیں، اور غریب بے بس انسان روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں اور جب وہ نوالہ چھین لینا چاہتے ہیں تو انہیں چور اور اُچکا کہا جاتا ہے۔ رہبر کا لکھا ہوا یہ ڈرامہ تھوڑی سی اور محنت چاہتا ہے۔ خاص طور سے آخری ایکٹ میں۔ غالباً وہ اسے ریڈیو کی گرفت سے پوری طرح سے نکال نہیں پائے۔ رہبر کا ایک اور ڈرامہ جو اسی سال ایس۔ پی۔ کالج کے طلباء نے سٹیج کیا وہ لہرش ہے۔ وہ لہرش خود غرض سیاست اور انتخابات کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ اس کا فارم بھی طنزیہ ہے۔

یہاں کے سٹیج اور ڈرامے کی نشو ونما میں علی محمد لون کا کافی ہاتھ رہا ہے۔ کلچرل فرنٹ کے زمانے سے کلچرل کانفرنس کے آخری ایام تک ادیبوں اور تھیٹر کے اداکاروں کا بہت ہی گہرا رشتہ رہا۔ وہ ایک ہی تحریک کے رکن بھی تھے اور پیداوار بھی۔ لون اس تحریک کے بانیوں میں سے تھے۔ انہوں نے ۱۹۵۳ء میں ڈرامے کی طرف رجوع کیا۔ اس سے پہلے آپ نے ریڈیو کے لئے چند کامیاب ڈرامے لکھے تھے لیکن وہ سبھی اردو زبان میں تھے اور جب آپ نے سٹیج کی طرف رجوع کیا آپ نے اردو میں ہی ڈرامے لکھے۔ لون تکنیک کے اعتبار سے ایک پختہ کار ڈرامہ نویس ہے، لیکن بدقسمتی سے آپ نے سٹیج کے لئے اس وقت تک کشمیری زبان میں کل چار ڈرامے لکھے ہیں۔ گو ریڈیو ڈراموں کی بہت تعداد زیادہ ہے۔ یہ چار ڈرامے ہیں "وزِ چھیہ سانی"، "پاچرِ للیچ"، "تقدیر ساز"، اور "سیا"، ان میں سے اس وقت دو ہی ڈرامے سٹیج ہوئے ہیں۔ وزِ چھیہ سانی، اور تقدیر ساز، وزِ چھیہ سانی کے بارے میں پہلے ہی

عرض کر چکا ہوں۔ "پاچہ لیچ" ایک ایکٹ کا ڈرامہ ہے جو انگریزی ڈرامے A POT OF BOOTH سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔

لون کے باقی دو ڈرامے تقدیر ساز اور سُیا کشمیری ڈرامے میں ایک باشعور تحریک کے آئینہ دار ہیں۔ تقدیر ساز کے فارم میں ہمیں یورپی ڈرامے خاص طور سے اطالوی ڈرامے کی چھاپ دکھائی دیتی ہے، جو اس صدی کے پہلے نصف میں لکھے گئے ہیں۔ میں اس بات کا ذکر کسی خامی کے طور پر نہیں کر رہا۔ اگر ہم افسانے اور ناول میں مغرب میں کئے جانے تجربوں سے اثر لیتے ہیں اور اپنا دامن وسیع کر سکتے ہیں تو ڈرامے کے میدان میں کیوں نہ کریں۔ انسان کسی طرح کا تجربہ کہیں بھی کرے، ساری انسانیت کی میراث ہے اور پھر ہم نے شاعری میں بھی اس طرح کے اثرات لئے ہیں جب کہ ہمارے ہاں شاعری کی ایک نہ ٹوٹنے والی پرانی تاریخ ہے، ایک روایت ہے اس طرح کا اثر ہندوستان کی قریب قریب سبھی زبانوں کے ڈرامہ نگاروں نے لیا ہے۔

تقدیر ساز کشمیری زبان کا پہلا ڈرامہ ہے جس میں ہمارے معاشرے کے بدنما دھبوں کو سرِ عام دھونے کی ہمت کی گئی ہے، یہ ڈرامہ دیکھ کر ایسا محسوس ہوا کہ لون انسان کی ریاکاری اور مکاری سے پیدا ہوئے زہر کو ایک ساتھ اگلنا چاہتا ہے اور اس جوش میں وہ ایک فن کار سے زیادہ باغی ثابت ہوا ہے۔ گو یہ ڈرامہ ہمارے معاشرے کی صحیح عکاسی کرتا ہے۔ لیکن ڈراما کے کئی حصّوں میں واضح نعرے بازی سے فنی حُسن دب گیا ہے۔ کشمیری ادب میں لون کا ڈرامہ سُیا ایک اہم افسانہ ہے یہ ڈرامہ ابھی سٹیج نہیں ہوا، البتہ کتابی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ اس ڈرامے کی اُٹھان روایتی انداز سے کی گئی ہے۔ جس میں سنسکرت ڈرامے اور لوک ناٹک کا ملا جُلا رنگ ہے لیکن آگے چل کر اصل ڈرامہ سیدھے سادھے (REALISTIC)

طریقے سے چلتا ہے۔ یہ ڈراما پہلے اردو زبان میں ریڈیو سے نشر ہوا تھا، لیکن اس کا جو سٹیج روپ ابھی ابھی چھپ کر آیا ہے، ریڈیو سے بالکل مختلف ہے، اور اس میں لون کی فنی مہارت ہر موڑ پر واضح ہو جاتی ہے۔ مرکزی کردار "سیا" ہے ہماری تاریخ کا ہیرو انجنیر، جس نے پہلی مرتبہ وادی کو سیلاب سے بچانے کا منصوبہ باندھا تھا لیکن ایسا دکھتا ہے کہ لون اس سے زیادہ اس ڈومنی سے زیادہ متاثر ہوئے ہیں جس نے اس بچے کو سڑک سے اٹھایا اور بیٹے کی طرح پالا پوسا، پڑھایا اور پروان چڑھایا۔ سیا کی کہانی میں گرجتا، پھرتا جہلم ایک ایسا زبردست کردار ہے کہ اس کے بغیر سیا کی زندگی کا ڈرامہ مکمل ہی نہیں ہوتا۔ ایک خامی جو لون کے ڈرامے سیا میں ہے وہ یہ کہ جہلم کا وجود بالکل پس منظر میں ہے، اس کی لہروں میں چھپے ہوئے موت کے اژدھے کے مسلسل خوف کو دوسرے کرداروں کی بے بسی میں زیادہ شدت سے پیش کرنا ایسے ڈرامے کے لئے لازمی ہے جب آپ سٹیج پر دریا کے خونخوار تیور دکھانے سے معذور ہیں۔ شاید یہ کمی اس کا ہدایت کار پورا کر سکے۔

ایک اور کشمیری ڈرامہ جو میرے خیال میں ہر لحاظ سے ایک مکمل ڈرامہ ہے، موتی لال کیمو کا غیر مطبوعہ کھیل ہے "لل یو دا لیس لولے"۔ یہ ڈرامہ بھی ابھی سٹیج نہیں ہوا ہے البتہ اسے "تڑے اکھ تڑے" کے عنوان سے ریڈیو سے نشر کیا گیا ہے، بالکل اسی انداز سے جس انداز سے یہ سٹیج پر کھیلا جاتا۔ فارم اور تکنیک کے اعتبار سے یہ ڈرامہ کشمیری زبان میں ایک نیا تجربہ ہے۔ اس ڈرامے میں تین کردار، تین ایکٹوں میں تین مختلف صورتوں میں پیش ہوتے ہیں۔ کرداروں کے باہری خول مختلف سہی، لیکن اندر ہی اندر وہ ایک ہی آگ میں سلگ رہے ہیں۔ موضوع جہیز اور اس سے متعلقہ دوسری بدعتیں ہیں۔ موضوع کوئی نیا نہیں لیکن اسے جس طریقے پر کیمو نے اس ڈرامے میں پیش کیا ہے وہ نیا ہے اور نہایت پُر اثر۔ تکنیک میں

THEATRE OF THE ABURD

کا سہارا خوبصورتی سے لیا گیا ہے۔ خاص طور سے پہلے ایکٹ میں چند کرداروں کو مختلف روپ میں پیش کرنے کا تجربہ جدید ہندوستانی تھیٹر میں اس سے پہلے کئی زبانوں میں ہوا ہے کیمو نے ایک لیڈی ڈاکٹر کی خودکشی کے واقعے کو تین مختلف ماحولوں میں ڈالے گئے ان تین کرداروں کو ایک لڑی میں پرونے کے لئے استعمال کیا ہے۔ اور یہ اتنی اچھی کوشش کی ہے کہ اس خودکشی کا آسیب ان تین کرداروں کے ذریعے ہمارے سارے سماج کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ موضوع اور فارم کے اس خوب صورت پیکر میں اگر کوئی بات کھٹکتی ہے تو اس کے مکالمے ہیں جن میں وہ لے ساختگی نہیں ہے جو ہونی چاہئے تھی۔

کشمیری زبان میں ایک اور تجرباتی ڈرامہ پچھلے سال سٹیج کیا گیا۔ یہ مکھن لال مستانہ کا ڈرامہ "کس لوگ واوس" تھا۔ ذاتی طور پر مجھے اس ڈرامے کی تھیم بہت اچھی لگی لیکن تکنیک اور TREATMENT کے اعتبار سے اس میں کئی خامیاں رہ گئی تھیں۔ ڈرامہ SUB-REALISTIC انداز سے شروع ہوتا ہے اور بعد میں کافی دیر (REALISTIC) ڈگر پر چلتا ہے اور پھر سیدھا سادہ تصویریہ بن جاتا ہے۔ تھیم چونکہ (SUBREALISTIC) ہے اس لئے (TREATMENT) اسی طرح کا ہوتا تو یہ ڈرامہ زیادہ متاثر کرتا۔ ایک اور خامی تھی کرداروں کا "اندازِ بیان" بیشتر کرداروں کی زبان سے ڈرامہ نگار اپنے خیالات کی تبلیغ کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مرکزی کردار نہ ہی اپنے طبقے کی نمایندگی کرتا ہے نہ ہی اپنے انفرادی وجود کی۔ لیکن پھر بھی یہ کوشش اس طرح کی تھیم کشمیری زبان میں پیش کرنے کے لئے قابلِ ذکر ہے۔

اس کے علاوہ اس دوران میں ان جدید تجربوں کے دوش بدوش روایتی انداز کے کئی ڈرامے لکھے گئے جن میں شام لال در بہار کا ڈرامہ "کروو تلہ انسان" بھوشن

بیتاب کا ڈرامہ "بیبیہ پھٹی یامن" مادھولال تکو کا لکھا "لول، فن تہ فن کار" سٹیج پر کھیلے گئے۔ یہ ڈرامے موضوع تکنیک اور فنی اعتبار سے سطحی ہیں۔

ان ہی ایام میں ایک تاریخی ڈرامہ بھی شایع ہوا۔ یہ پروفیسر ایس ایل ساد ھو کا کھیل ہے "بیربل"۔ یہ ڈرامہ بھی روایتی انداز سے لکھا گیا ہے، لیکن ابھی سٹیج پر نہیں کھیلا گیا ہے۔ اس میں پٹھان دور کے کردار قدہ گو جواری کی اپنے کشمیری پنڈت دوست کے لئے دی گئی عظیم قربانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اگر اس ڈرامہ کا موازنہ مرحوم پریم ناتھ پردیسی کے لکھے ہوئے ڈرامہ قدہ گو جواری سے کیا جائے تو یہ کافی ہلکا رہے گا۔ گو اسے (UNESCO) کی طرف سے انعام بھی دیا گیا ہے۔

کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیتے وقت ریڈیو کشمیر کے رول کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دیگر زبانوں میں ریڈیو، ڈرامے کے میدان میں سٹیج سے تحریک لیتا ہے لیکن کشمیری زبان میں حالت اس کے بالکل برعکس ہے۔ ہمارے بیشتر ڈرامہ نویس ریڈیو کی ہی پیداوار ہیں اور بیشتر ڈرامے جو سٹیج ہوئے ہیں، ریڈیو ڈراموں کا ہی سٹیج روپ ہیں اور اب جب کہ ریڈیو ڈرامہ آہستہ آہستہ ادب میں اپنا مقام حاصل کر رہا ہے۔ ہمیں ریڈیو ڈرامے کو ڈرامائی ادب کا ایک اہم حصہ ماننے سے انکار نہیں کرنا چاہیئے۔ اب تو اہم فلموں کے سکرین پلے بھی ادب کا حصہ مانے جانے لگے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں، ریڈیو ڈرامہ موضوع اور نئے نئے تجربوں میں سٹیج سے زیادہ بے باک رہا ہے، کشمیری ڈرامے نے ابھی ہندوستانی تھیٹر میں اپنا مقام حاصل نہ کیا ہو لیکن کشمیری ریڈیو ڈرامہ ملک کے ریڈیائی ادب میں ایک اہم مقام حاصل کر چکا ہے اور اس وقت تک نصف درجن سے زیادہ کشمیری ڈرامے ڈراموں کے قومی پروگرام میں ملک کی سبھی علاقائی زبانوں میں نشر ہو چکے ہیں۔ ریڈیو سے نشر ہوئے ڈراموں کی تعداد سینکڑوں ہے اس لئے اس مختصر جائزے میں ان پر بات کرنا ممکن نہیں لیکن میں یہ

کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ہماری زندگی، ہمارے معاشرے، ہمارے سماج کا شاید ہی کوئی پہلو ہے جو ان ڈراموں کا موضوع نہ بن چکا ہو اور شاید ہی تکنیک کی کوئی فارم ہو جس میں تجربے نہ کئے گئے ہوں، اگر میں یہ کہوں کہ کشمیری زبان کا ریڈیو ڈرامہ ہمارے سٹیج ڈراموں سے بہت آگے ہے تو شاید کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ مجھے اُمید ہے کہ پھر کبھی اس طرح سے مل بیٹھنے کا موقع ملے گا اور ان ڈراموں کے بارے میں تفصیل سے بات ہوگی، لیکن میں یہاں صرف اُن چند ڈراموں کا ذکر کروں گا جو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ ہمارے ملک میں ریڈیو نے سٹیج اور اُس پر کئے گئے نئے تجربوں کے ساتھ کافی حد تک اپنے آپ کو منسلک کیا ہے اور شاید ہی کوئی جدید ڈرامہ نگار ہوگا جس کے ڈراموں کا ریڈیو روپ نشر نہ ہوا ہو۔ چاہے وہ گریش کرناڑو کا "تغلق" ہو یا "ھے ودن" بادل سرکار کا "باقی اتہاس" ہو یا "پگلا گھوڑا" وجے تنڈولکر کا "شانتا کورٹ چالو آہے" ہو یا موہن راکیش کا "آشاڑھ کا ایک دن" ہو یا "آدھے ادھورے" یا آدی رنگا چاریہ کا "سُنو جن مے جے" ان سب کا کشمیری ترجمہ ریڈیو سے نشر ہوا ہے ان میں اسامی، بنگالی، اردو، پنجابی، مراٹھی، ملیالم، تامل، تیلگو، گجراتی، ہندی، سبھی علاقائی زبانوں کے اہم ڈرامے شامل ہیں، ان ڈراموں میں کشمیری زبان کے ڈرامے سومناتھ زتشی کا وجہ واو اور بیلہ سنگر پھولی۔ علی محمد لون کا مہاں اور روتل تہ روح ڈاکٹر شنکر رینہ کا ھرو۔ اختر محی الدین کا "آدم چھ عجیب ذاتھ" بھی اپنا مقام پا چکے ہیں، ان ڈراموں کے نشر ہونے سے ہر زبان کے لکھنے والے کو ایک دوسرے سے اثر لینے کی تحریک کا ملنا لازمی تھا اور شاید یہ اثر کشمیری زبان کے ڈرامہ نگاروں پر زیادہ پڑا۔ میں اپنے اس جائزے کو اس اعتبار سے تشنہ چھوڑ کر اُن ریڈیو ڈراموں کی فہرست آپ کے سامنے پیش کروں گا۔ جنہیں اگر شائع کیا جائے تو اعلیٰ ادب کہلائیں گے۔

ریڈیو ڈرامہ :- (۱) شری بھٹ۔ موہنی کول (۲) بیچھ کیھڑ۔ صوفی غلام محمد۔

(۳) وحیِ واد :۔ سوم ناتھ زتشی

(۴) غدار۔ علی محمد لون

(۵) مہان۔ علی محمد لون

(۶) مسکین بُدی۔ نور محمد روشن

(۷) بیلہ سنگر پھڑلی۔ زتشی

(۸) اجل۔ بنسی لال۔ نردوش

(۹) گرداب۔ بنسی لال نردوش

(۱۰) آنند بالا۔ بنسی لال نردوش

(۱۱) بوچھس مجرم۔ سوم ناتھ سادھو

(۱۲) سوندرتہ سردار۔ اختر محی الدین

(۱۳) وِتھ چھیہ گزران آگرے۔ بنسی لال نردوش

(۱۴) بس اکھ طمع۔ بنسی لال نردوش

(۱۵) پنچ تہ پردی۔ علی محمد لون

(۱۶) ہیرو۔ ڈاکٹر شنکر رینہ

(۱۷) عجائب خانہ۔ زتشی

(۱۸) کترو پلیٹھ۔ ڈاکٹر شنکر رینہ

(۱۹) نوٗو بستی۔ ستار احمد شاہد

(۲۰) روہ رخ تہ روئے۔ شنکر رینہ

(۲۱) نوٗو یاوُن۔ شنکر رینہ

(۲۲) سندباد مچامہ۔ شنکر بھان

(۲۳) بوکس چھوس۔ ڈاکٹر شنکر رینہ

(۲۴) تانتی کوٗر۔ سجود سیلانی

(۲۵) بیلہ پن روزد۔ شانت

(۲۶) دوہ دہ کول۔ ڈاکٹر شنکر رینہ

(۲۷) روکھوٗت۔ موتی لال کیموہ

(۲۸) انہاری ارمان۔ ستار احمد شاہد

(۲۹) بیلہ وِتھ تھک دیٹ۔ ڈاکٹر شنکر رینہ۔

(۳۰) روتل تہ روح۔ علی محمد لون

(۳۱) کالج پاتھر۔ فاروق مسعودی

(۳۲) چپاتھ۔ سوم ناتھ سادھو

(۳۳) تنہل تار۔ سجود سیلانی

(۳۴) تزنے اکھ تزنے۔ موتی لال کیموہ

(۳۵) سوگوٗنٹ اط۔ سوم ناتھ سادھو

(۳۶) تولیش۔ فاروق مسعودی

(۳۷) آکاش پاتال۔ بنسی نردوش۔

(۳۸) ریہہ تہ آب۔ پیارے کشن رہبر

(۳۹) مدن دارتہ زوٗل مال۔ دینا ناتھ نادم

(۴۰) بزوٗہہ کنہ پتھر۔ فاروق مسعودی

(۴۱) میانہ چگہ کہ دادہ دوہ تھ۔ علی محمد لون

۴۲۔ لول نیلہ موتس پھوٗر۔ رحمٰن راہی

۴۳۔ تسنٗر قبر کتہ چھیہٕ۔ فاروق مسعودی

۴۴۔ یہ چھیہٕ آدر۔ شانت

۴۵۔ راتہٕ کرٕیل۔ سجود سیلانی

۴۶۔ سرمخانک آیٕنہ۔ موتی لال کیمو

۴۷۔ آدم چھُ عجیب ذاتھ۔ اختر محی الدین

۴۸۔ ناو واوٗ تہ دریاوٗ۔ بنسی لال نردوش

۴۹۔ کیٚج راتھ تہ گوہ ہنگار۔ سجود سیلانی

۵۰۔ اولاد۔ رہبر

۵۱۔ شاہدہ منزوٗ تہ ترو۔ فاروق مسعودی۔

نیا لداخی ادب

جس عنوان پر مجھے مقالہ پڑھنے کے لئے دعوت دی گئی ہے۔ وہ ایک ایسا موضوع ہے جس کے متعلق لداخ میں ابھی تک کوئی تسلی بخش کام سرانجام نہیں ہوا ہے بہرحال میں اس مقالہ میں جدید لداخی ادب کے بارے میں چند باتیں پیش کرنیکی کوشش کرتا ہوں۔

دورِ جدید کے ساتھ ہماری وابستگی حال ہی میں ہوئی ہے۔ غالباً یہ وابستگی ۱۹۴۷ء سے شروع ہوئی۔ جب ہمارا ملک ہندوستان صدیوں کی غلامی کے بعد آزاد ہوا۔ لیکن اب لداخ کے عوام نئے حالات اور تقاضوں سے ہم آہنگ ہو چکے ہیں۔

گذشتہ ۲۵ سالوں میں ہم کوئی ایسا نیا ادب پیدا نہیں کر سکے جو گہری اہمیت کا حامل ہو۔ حالانکہ ہمارے پاس ایک شاندار ادبی ورثہ اور رسم الخط موجود ہے۔ غالباً آپ جانتے ہیں کہ ماضی میں علم و ادب اور فنونِ لطیفہ میں مذہبی عالموں کا غلبہ تھا جو اپنی ساری زندگی مطالعہ اور حصول علم میں وقف کرتے تھے۔ قدرتی طور اپنی یک سوئی، ریاضت اور مسلسل محنت سے یہ لوگ مختلف قسم کے علوم و فنون میں مہارت حاصل کرتے تھے اور مختلف علمی موضوعات پر تقریر و تحریر کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ عام لوگ علم و ادب میں سنجیدگی سے دلچسپی نہیں لیتے تھے۔ لہٰذا اس میدان میں ان کی

پیش کش بہت کم ہے، عام طور پر عام لوگ بھکشوؤں اور مذہبی علما کی تخلیقات کے مطالعہ پر ہی اکتفا کرتے تھے۔

اس وقت بھی لداخ میں کئی بھکشو عالم موجود ہیں۔ جیسے اٹھکسے گونپہ کے گیشیں لوبزانگ زوتپا۔ یورو گونپہ کے کیور پون کونچک تنزین وغیرہ جن میں سے سب سے ممتاز ستیک گونپہ کے گشیس ایشے تنڈوپ ہیں۔ چونکہ انہوں نے خالص روایتی ڈھنگ کی تعلیم پائی ہے۔ انہیں انگریزی اور جدید تعلیم حاصل کرنے کا موقعہ نہیں ملا ہے۔ اس لئے وہ کوئی نیا ادب پیدا نہیں کر پائے ہیں۔

۱۹۴۷ء اور اس کے بعد چند لداخی طلباء سرینگر کے کالجوں میں تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ پہلی مرتبہ یہ نوجوان نئے ادب اور نئی تعلیم سے روشناس ہوئے۔ لیکن آپ جانتے ہیں کہ تعلیم حاصل کرنا ایک چیز ہے اور علم و ادب میں گہری دلچسپی لینا دوسری چیز۔ بہر حال میں ان طالب علموں میں پہلا طالب علم تھا جس نے یہ محسوس کیا کہ عوام میں بیداری لانے کے لئے مقامی زبان میں نیا ادب پیدا کرنا نہایت اہم ہے لہذا میں نے نظمیں لکھنے کی کوشش شروع کی۔

میرا ایسا کرنا کئی لحاظ سے روایتی لائن کو خیرباد کرنا تھا۔ اول یہ کہ لداخ میں میں پہلا عام شخص ہوں جس نے ایسا قدم اٹھایا۔ دوم یہ میں نے مختلف نئے موضوعات پر لکھنا شروع کیا۔ قدرتی طور پر میری نظموں پر شروع میں کڑی نکتہ چینی ہوئی۔ لیکن یہ مخالفانہ ردعمل عارضی تھا۔ ریاست اور ملک میں جو جمہوری فضا تھی وہ میرے لئے سازگار تھی۔ نتیجہ کے طور پر میرے گیت اپنے مفہوم اور موسیقیت کے پیش نظر لوگوں میں مقبول عام ہوئے اور اس کی گونج گذشتہ ۱۵ سالوں میں لداخ کی مختلف وادیوں میں سنائی دیتی رہی۔ آج کل ریڈیو کشمیر کے لیہہ سٹیشن سے شاید ہی کوئی دن ایسا گذرتا ہو جب میری کوئی نظم یا گیت نشر نہ ہوتا ہو۔

میں نے اپنی نظموں اور گیتوں میں وقت کی پکار اور حالات کے تقاضوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ میں نے یوم جمہوریہ جیسے قومی دنوں پر نظمیں کہی ہیں جو مقبول ہوئیں۔ ۱۹۶۲ء میں جب لداخ کی سرحدوں پر چین نے حملہ کیا تو میں نے اس دوران چار نظمیں کہیں اور لوگوں نے پسند کیں۔ جواہر لال نہرو کی زندگی پر ایک نظم لکھی ہے۔ مرحوم صدر کینیڈی پر میں نے اس وقت ایک نظم لکھی جب وہ ایک قاتل کی گولی کے شکار ہوئے۔ جب پہلی مرتبہ انسان نے خلا کو تسخیر کیا اور یوری گگرین خلا سے صحیح سلامت واپس لوٹا تو میں نے ایک نظم لکھی۔ میں نے وادی کشمیر سے متعلق اپنے تاثرات کو نظم میں پیش کیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں (میں اردو ترجمہ پیش کرتا ہوں):۔ آج کل لوگ راکیٹ کے گھوڑے پر سوار ہو کر

خلا میں گھومتے ہیں

آج کل لوگ چاند پر جانے کی کوشش کرتے ہیں۔

لداخ کے ننھے بچے بالکو

علم و فن سیکھیں!

سکول کے بچوں میں میری یہ نظم بہت مقبول ہے۔

میں اپنے جذبات اور احساسات کو دیانت داری کے ساتھ نظموں کا جامہ پہناتا ہوں اور ہمیشہ عام مستعمل اور سیدھے سادھے الفاظ استعمال کرتا ہوں تاکہ عام لوگ میرے جذبات سے ہم آہنگ ہو سکیں اور یہ نظمیں ان کے لئے غور و خوض کی غذا مہیا کریں۔ مجھے اپنی نظموں کے تاثر پر اطمینان ہے۔ البتہ میں معروضی طور (OBJECTIVELY) اندازہ نہیں لگا سکتا ہوں کیونکہ میں خود اس کی جذباتی رو میں شامل ہوں۔

میں نے ایک حد تک نظم و نثر میں اپنی تخلیقات جاری رکھیں۔ بعد میں نئی نسل کے کئی جوانوں کو ان سے حوصلہ ملا اور وہ اب لداخی زبان میں گیت وغیرہ لکھنے کی نہ صرف

آرزو رہی رکھتے ہیں۔ بلکہ وقتاً فوقتاً اچھے معیار کے گیت لکھ لیتے ہیں۔ چنانچہ چھیوانگ دورجے کا گیت :-

جیکتن لاکون کون جکب　　سُواسنگ دیمو جکب
دُنیا میں کم ہے　　تیری جیسی حسین

لوگوں میں بہت مقبول ہوا۔ گیلونگ پلدن نے جو ایک نوجوان تعلیم یافتہ بھکشو ہے لداخ پر ایک نظم کہی ہے وہ بھی مقبول عام رہی۔

مجھے ایک قلیل عرصہ کے لئے مرکزی سرکار کے محکمہ انفارمیشن گانگتوک میں کام کرنے کا اتفاق ہوا۔ اس دوران میں نے ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کے "ناتر پوجا ڈرامہ" کا انگریزی سے لداخی میں ترجمہ کیا۔ ڈرامہ کی کہانی لداخ کے لوگوں کے لئے کوئی نئی نہیں ہے مگر ڈرامہ نئے اسلوب میں لکھا ہوا ہے۔ اور اس لحاظ سے لداخی یا تبتی زبان میں یہ ترجمہ اپنی طرز کا پہلا کام ہے۔ اس ڈرامہ کو سکھم سرکار نے ٹیگور کی صد سالہ جینتی کے موقعہ پر شائع کیا تھا۔ سکھم اور بھوٹان میں اس ترجمہ کا کیا ردِ عمل ہوا وہ مجھے معلوم نہیں البتہ لداخ میں اس کی پہنچ چند دانشوروں تک محدود رہی۔

اس کے بعد میں نے ایک منظوم کتابچہ جمہوریت پر لکھا۔ مجھے پارلیمانی طرز کی جمہوریت پسند ہے، اس جمہوریت کو میں سیکولر اور سوشلسٹ بھی سمجھتا ہوں۔ میں سوچتا ہوں جو لوگ کمیونسٹ یا سرمایہ دارانہ نظام کے نظریات تسلیم نہیں کر سکتے ہیں، جو دو انتہا پسند نظریات ہیں، وہ جمہوریت پر مبنی اشتراکی سماج کو اپنائیں گے۔ کیونکہ یہ ایک درمیانی طرز کا نظریہ ہے اور اور جسے ہندوستان نے جواہر لال نہرو کی قیادت میں اپنایا ہے۔ یہ نظریۂ درمیانہ راستہ کے بدھسٹ آئیڈولوجی پر بھی پورا اترتا ہے جو بودھ تمدن کے سمندر میں ایک زندہ رَو کی طرح رواں ہے۔ لہٰذا میں سمجھتا ہوں کہ ہر ایک جمہور نواز شخص پر یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ اپنے نظریہ جمہوریت کو لوگوں میں مقبول بنائے، کیونکہ اگر جمہوریت

ہمارے سیاسی، اقتصادی اور سماجی مسئلوں کو حل نہ کر سکے تو یقیناً ہم کسی نہ کسی انتہائی نظریہ کے فنکار بن جائیں گے۔

میں نے اپنی منظوم کتاب میں جمہوریت کے تمام پہلوؤں کو چھوا ہے اور اس میں بھی میں نے اپنا وہی اسلوب اور طرز تحریر اختیار کیا ہے۔ جہاں تک ہو سکے دانستہ طور عام فہم الفاظ کا استعمال کیا ہے۔

یہاں پر میں نے لداخ کے عوام کو ایک ایسا مضمون پیش کیا ہے جو اُن کے لئے بالکل نیا اور اچھوتا ہے جس کے متعلق ماضی میں انہیں کسی نے نہیں کہا تھا۔ کتاب لکھنے کی تو بات ہی نہیں اور جس کے متعلق جاننے کے لئے ان کے پاس کوئی ذرائع نہیں تھے۔ بہر حال اشعار میں لکھنے سے اس میں ایک خامی یہ رہی کہ میں زیادہ تفصیل میں نہیں جا سکا۔ میرا خیال یہ ہے کہ لوگوں میں سیاسی بیداری اور شعور پیدا کرنے میں اس کتاب نے بھی اپنا رول ادا کیا۔

اس کے بعد میں نے کلچرل اکیڈیمی کی مانگ پر لداخی لوک گیتوں کو اکٹھا کرنے کا کام ہاتھ میں لیا ۱۲۸ لوک گیت جمع کر کے اکیڈیمی کو پیش کئے۔ بڑی مسرّت کی بات ہے کہ یہ ایک کتاب کی صورت میں شائع ہوئے۔ لداخ کے عوام ناچ و گانے کے بڑے شوقین ہیں۔ لوک گیتوں کا ہمیشہ سے چرچا رہا ہے۔ لیکن اس سے پہلے لوک گیتوں کو کسی کتاب کی صورت میں شائع کرنے کا کام کسی نے ہاتھ میں نہیں لیا۔ اپنے پاس ہزاروں قسم کے ادبی شاہکار موجود ہونے سے بودھ عالم اور راہنما لوک گیتوں کو چھپانا کاغذ ضائع کرنے کے مترادف سمجھتے تھے۔ البتہ پیار و ہمدردی کے جذبہ سے جو بُدھ کی تعلیم کی جان ہے لوک گیتوں کو بھی فراخدلی سے اپناتے تھے اور عام لوگوں کے جذبات کے اظہار کو خوشی اور خندہ پیشانی سے سُنتے تھے۔ میں نے لوک گیتوں کو ترتیب سے تشکیل دی ہے۔ الگ الگ باب میں گیتوں کو ترتیب میں رکھا ہے مثلاً رسم شادی کے گیتوں

کا ایک الگ باب ہے محفلی گیتوں کا الگ باب ہے کھیتی باڑی کے متعلق گیتوں کا الگ باب ہے۔ ان کا اکٹھا کرنا اور صحیح ڈھنگ سے پیش کرنا آسان کام نہیں۔ کیونکہ اکثر ایک ایک گیت کے دو یا تین (VERSION) ہوتے ہیں۔ عام مرد یا عورت جب گانے لگتی ہے تو اکثر تلفظ میں غلطی کر جاتی ہے۔ ایسے حالات میں صحیح لفظ کی شناخت کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ پیشہ ور موسیقار جب گاتے ہیں تو موسیقی کی بحر و توازن قائم رکھنے کے لئے چند بے معنی الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں۔ لہٰذا ان باتوں کی باریک چھان بین کرنے میں مسلسل کوشش اور صبر و تحمل کی ضرورت ہوتی ہے بہرحال میں کلچرل اکیڈیمی کا ممنون ہوں کہ اس نے میری کوشش کو عملی روپ دیا۔ اس سے پہلے میں نے جموں و کشمیر کے آئین کا لداخی میں ترجمہ کیا تھا لیکن کسی لداخی کے سیاسی تنگ نظریہ کی وجہ سے عوام کے استفادہ کے لئے اس کی اشاعت نہ ہو سکی۔

لداخ کے لوک گیت وہاں کے عوام کے سیاسی، سماجی، تاریخی، مذہبی اور تمدنی پہلوؤں پر کافی روشنی ڈالتے ہیں۔ اگر کوئی صاحب وہاں کے عوام کے گذشتہ پس منظر کو گہرے طور پر سمجھنے کا خواہش مند ہو تو یہ لوک گیت کافی مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔

لوک گیتوں کی یہ کتاب ایک ایسے وقت منظر عام پر آتی ہے جب کہ لداخ کے نوجوان لڑکے اور لڑکیاں نئی تعلیم کے میدان میں تیزی سے آگے بڑھ رہے ہیں۔ یہ کتاب انہیں اپنے بزرگوں کی تمدنی وراثت کی یاد دلائی گی۔ تاکہ وہ نئے زمانے کی آب و تاب کے ساتھ ساتھ ماضی کی شاندار روایت کو فراموش نہ کریں۔ لداخ کے نئے ادب کا سرمایہ قابل قدر نہیں۔ تاہم مجھے اُمید ہے۔ ہم مستقبل قریب میں اس زبان میں بہت سے ہونہار شاعر، افسانہ نگار اور نقاد پائیں گے، جو اس زبان کو جدید ادبی تخلیقات سے مالا مال کریں گے۔

محمد احمد اندرابی

ہمارا ادب اور جدید حسیت

(اکادمی کے تین روزہ سیمنار کی رپورٹ)

جدیدیت کے جھونکے کشمیر کے ادبی حلقوں میں گذشتہ دس بارہ سال سے چلتے رہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ابھی ذہنوں کے مطلع اس سلسلے میں صاف نہیں ہیں۔ اگرچہ کشمیر میں جدیدیت کے اثرات کے تحت ادبی تخلیقات برابر لکھی جا رہی ہیں، لیکن اس ادبی رجحان کے پس منظر، اس کی صحیح ماہیت، ادب پر اس کے اثرات اور اس کے آئندہ امکانات کے بارے میں کافی تضاد آرائیاں بلکہ پریشان خیالیاں اب بھی موجود ہیں، اسی لئے اکادمی نے اس سال اس موضوع پر ایک تین روزہ سیمنار کے انعقاد کا اہتمام کیا، اگرچہ یہ سیمنار دسمبر میں ہونے والا تھا لیکن برصغیر میں اس وقت جو غیر معمولی حالات پیش آئے، ان کے پیش نظر یہ ارادہ ملتوی کرنا پڑا اور آخر سیمنار مارچ کے تیسرے ہفتے میں ہوا، مارچ یوں تو کشمیر میں خاصا خوشگوار مہینہ ہوتا ہے لیکن اس سال بڑے برسوں کے بعد آسمان کی کنجوسی ختم ہوئی، اور وادی برف باراں کی کھوئی ہوئی دولت سے مالا مال ہوگئی، مارچ کا مہینہ خاص طور

بے حد تنگ اور بے حد باراں دیدہ رہا۔ لیکن اس مروتی اور باراں کے باوجود ۱۷ مارچ
تو یارہ بجے ٹیگور ہال میں سرینگر کے صاحب ذوق حضرات کا ایک اچھا خاصا اجتماع
ہو گیا تھا۔ گیارہ بجے شری جگن ناتھ آزاد سے سیمنار کا رسمی آغاز کرنے کی استدعا
کی گئی۔ انہوں نے اپنی تقریر میں اکادمی کے اس اقدام کو سراہا اور کہا کہ مشاعروں کا زمانہ
اب ختم ہو گیا ہے، اس لئے اب مشاعروں سے زیادہ سنجیدہ اور بامقصد ادبی محفلوں کی
ترویج کی طرف زیادہ توجہ دی جانی چاہیئے۔ انہوں نے امید ظاہر کی کہ اکادمی کا یہ سیمنار
اس قسم کی بہت سی محفلوں کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔

اکادمی کے ڈپٹی سیکرٹری محمد یوسف ٹینگ نے اپنی استقبالی تقریر میں کہا کہ
اکادمی نے سیمنار منعقد کرنے کا سلسلہ بہت پہلے شروع کیا تھا، چنانچہ آج سے کوئی دس
سال قبل جموں میں ریاستی زبانوں کے ادب کے بارے میں ایک خاصا بڑا سیمنار ہوا تھا جس
کی روئداد "شیرازہ" کے دو شماروں میں شائع کی جا چکی ہے، ٹینگ صاحب نے کہا کہ فکر
اور شعور کے اُفق پر جو نئے اُجالے رونما ہو رہے ہیں، ادیب اُن کی نوعیت اور ماہیت سمجھنے
کے لئے بہت مضطرب اور بے قرار ہیں۔ اکادمی نے یہ محفل مناظرہ اُن کے ذوق اور جستجو
کی تسکین کے لئے منعقد کی ہے، ٹینگ صاحب نے کہا: ہمارے یہاں جدیدیت کے بارے میں
بہت سے ادبی حلقوں میں شکوک کا ہی نہیں بلکہ اندیشوں کا اظہار بھی کیا جا رہا ہے، لیکن
کسی رجحان کا سامنا کرنے کے لئے یہ طریقہ کبھی علمی نہیں بن سکتا، ہمیں اس رجحان کو
سمجھنا اور اس کے عوامل ... امکانات کی بصیرت حاصل کرنی ہے، جب ہی ہم اس کے
متعلق صحیح علمی رویہ اپنا سکتے ہیں، انہوں نے کہا کہ ملک کی سیاسی اور جمہوری حیثیت
کے استحکام سے اس بات کے بہتر مواقع پیدا ہو گئے ہیں کہ ہمارے یہاں فکری سطح پر
اختلاف اور بغاوت کو خطرہ نہیں بلکہ نمو اور بالیدگی کی نشانی سمجھا جائے گا اور ذہنی
تحفظات کے بغیر ادبی اور فکری تحریکوں پر بحث ہو سکے گی، انہوں نے شرکاء محفل کو

دعوت دی کہ وہ پوری آزادی اور بے تکلفی سے مسائل پر اپنا عندیہ پیش کریں، اُن کی تقریر کے ساتھ ہی اختتامی تقریب ختم ہو گئی۔

دوسری نشست کوئی ۳ بجے کے قریب شروع ہوئی، صدارت پروفیسر رحمان راہی نے کی، اس نشست میں دو مقالے پڑھے گئے، پہلا مقالہ "جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع" جناب جگن ناتھ آزاد نے پڑھا۔

مقالہ مختصر سا تھا اور کئی لحاظ سے تشنہ جیسا لگتا تھا، اس میں موضوع کی طرف فقط اشارے ہی کئے گئے تھے، گرہیں نہیں کھولی گئی تھیں، چنانچہ اس احساس کا اظہار حاضرین کی طرف سے برملا کیا گیا، مقالے کے بعد صاحب مقالہ سے سوالات پوچھے جانا لازمی بات تھی، لیکن یہاں بات بالکل اُلٹ تھی، ہر سوال پوچھنے والے نے سوال پوچھنے کے بجائے مقالے پر باقاعدہ ایک تقریر کر ڈالی (یا مختصر سا مقالہ سُنا ڈالا) اس مقالہ پر جن حضرات نے اپنے خیالات کا اظہار کیا، ان کے اسمائے گرامی ہیں:۔ پشپ صاحب ٹینگ صاحب، ڈاکٹر محمد حسن، اختر محی الدین صاحب، ڈاکٹر شکیل الرحمان اور راہی صاحب پشپ صاحب نے کہا کہ مقالہ سُننے کے بعد بھی یہ جاننے سے قاصر ہوں کہ کسی ادب پارے کے کون سے عناصر اسے جدید بناتے ہیں؟

ٹینگ صاحب نے اپنی "وضاحتی تقریر" میں کہا کہ: اس مقالہ سے جو اُمیدیں وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہو سکیں، ترقی پسند ادب کے خدوخال بالکل واضح اور جدیدیت سے بالکل الگ ہیں، اس میں کسی خاص سمت کی نشاندہی ہوتی تھی، اس میں اعتقادات کی گرانبار یاں ہر قدم پر موجود ہوتی تھیں، ترقی پسند ادب پر ابہام کا الزام اُس طور عائد نہیں کیا جا سکتا، جس طور آج جدید ادب پر کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کا خیال تھا کہ: ہمارے ہاں تین طرح کے ادیب ہیں (۱) جو محض زمانے کا ساتھ دینے کی خاطر جو تحریک چلے اُسے اپناتے ہیں (۲) جو جہاں تھے وہیں

رہے (۲) جو حقیقتاً کسی تحریک سے متاثر ہو کر اسے اپناتے ہیں، ترقی پسند ادب متعین، مقرر اور (FIXED) تھا اگرچہ ترقی پسند ادیب یہ ماننے کو تیار نہیں، اس میں فکری حجم کم تھا، جو ادیب زمانے کے ترقی پسند تقاضوں کا ساتھ دیتے ہیں وہ ترقی پسند ہیں لیکن جدید ادب میں مستقبل کی کوئی نشاندہی نہیں ہو سکتی، جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا جائے، اس بارے میں صاحب مقالہ نے کوئی واضح رہنمائی نہیں کی ہے۔

اختر محی الدین نے ڈاکٹر محمد حسن سے کسی حد تک اتفاق کرتے ہوئے کہا :-

ترقی پسندی کی اپنی (LIMITATIONS) تھیں ——— جو ادیب سُرخ سویرے، درخشاں مستقبل کے جتنے بلند آہنگ نعرے لگاتا، اتنا بڑا ترقی پسند کہلاتا، جدیدیت کا ترقی پسندی سے کوئی تعلق ہے ؟ ——— کچھ کہا نہیں جا سکتا، یہ تحریک مغرب میں چلی اور اب یہاں بھی چل نکلی ہے، جو لوگ کل تک ترقی پسند تھے، آج جدید ہو گئے اور جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا جانے لگا۔

ڈاکٹر شکیل الرحمان نے کہا کہ : اُردو کے نقاد شتر مرغ کی طبعی خصوصیات رکھتے ہیں ——— جب کوئی طوفان آتا ہے وہ اپنا منہ چھپا لیتے ہیں، ہم ۱۹۳۶ء سے ہی تحریکوں پر بحث کرتے رہے ہیں، ادیب کو نہیں جانچتے ——— پریم چند کو گاندھی وادی کہا گیا اور ——— کسی اور کو فاشسٹ ! ہمارے یہاں محدود قسم کی اشتراکی فکر ہے، ہم لوگ فن کار کے تجربے کو کوئی اہمیت نہیں دیتے۔ جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہہ دینے سے بات نہیں بن سکتی، اس تحریک میں پوری دنیا کے سیاسی، سماجی اور دیگر حالات کارفرما رہے ہیں، یہ بات ہمیں بھولنی نہیں چاہیئے۔

راہی صاحب (صاحب صدر) نے اپنے تاثرات بیان کرتے ہوئے کہا کہ :

ترقی پسندی اور جدیدیت میں جو فرق نظر آتا ہے اُسے مدِ نظر رکھتے ہوئے اسے ترقی

پسندی کی توسیع نہیں کہا جا سکتا! یہ ایک مکمل (DEPARTURE) ہے، ترقی پسندی میں ادب ایک معمارِ حیات ہوتا ہے، ادیب و شاعر پیغمبر بنتا تھا، جدید شاعر شاعری کو اپنا ذاتی عمل سمجھتے ہیں، ——— یہ نیا رویہ ہے، نظریہ نہیں! اس کا اثر ہر چیز پر پڑتا ہے۔ آج کا شاعر اپنی بات کہتا ہے، وہ ایسی بات بھی کہہ دیتا ہے جو بظاہر سماج کے لئے مُضر ہو، شاعر تجربے کے ماتحت ہے، نظریئے کے نہیں، وہ علامتی اظہار پر زور دیتا ہے، ترقی پسندی میں ابہام ایک الزام تھا ——— لیکن یہاں ارادی ہے۔

فاضل مقالہ نگار نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ: میں جدیدیت کو ایک رُجحان سمجھتا ہوں، تحریک نہیں، اسے ایک نیا قدم قرار نہیں دیا جا سکتا، ادب میں ایک تسلسل رہتا ہے، اس قسم کا رُجحان ترقی پسندی میں بھی جھلکتا تھا، اور جدیدیت میں بھی جھلکتا ہے۔ ———●

دوسرا مقالہ ڈاکٹر حامدی نے پڑھا، عنوان تھا "نئی حسیّت کا مفہوم" مقالہ طویل تھا اور اس میں ان سبھی حالات کا جائزہ لیا گیا تھا جو جدید ادب پیدا کرنے کے ذمہ دار ہیں، لیکن مقالے کے بعد ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے جدید حسیّت کا پسِ منظر پیش کرنے پر زیادہ توجہ دی ہے لیکن وہ اس کو اپنے مفہوم سے جوڑنے کی طرف پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے، اس مقالے پر بھی بہت سے حضرات نے اپنی رائے کا اظہار کیا، اختر صاحب نے کہا کہ یہ مقالہ زبان و بیان کے لحاظ سے بلند پایہ کا تھا لیکن جو باتیں اس مقالے میں کہی گئی ہیں، ان میں سے کچھ سائنس، کچھ نفسیات اور کچھ فلسفہ کی کتابوں سے ہم اخذ کر سکتے ہیں، جس نئی حسیّت کی ہمیں تلاش تھی، وہ ہم اس مقالہ میں بہت کم پا سکے اور بقول ڈاکٹر حامدی اسے سمجھنے یا پانے والے "دیدہ ور" یہاں بہت کم ہیں، اس لئے اگر ہم کچھ بھی نہ پا سکے ہوں تو ہمیں جواب

پہلے ہی مل چکا ہے۔

ٹینگ صاحب نے کہا کہ:۔ نئی حسیّت جس محرکات اور فضا میں پیدا ہوئی ہے ڈاکٹر حامدی نے ان کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔

پشپ صاحب نے فرمایا کہ: یہ تو اس تحریک کے پس منظر کی وضاحت ہے، مقالے میں نئی حسیت کی کوئی بات نہیں کہی گئی ہے۔

راہی صاحب نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ مقالہ بہت ہی طویل تھا کہا کہ: پشپ صاحب کا کہنا بجا ہے۔ پورے مقالہ میں حسیّت کی بات بہت کم کی گئی ہے۔

ڈاکٹر حامدی نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ:۔ مقالے کا طویل ہونا لازمی بات تھی۔ "دیدور" کا لفظ بالکل عام معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ مختصراً اس کا روئے سخن کسی فرد یا خاص گروپ کی طرف نہیں تھا۔

دوسرا دن ——— ۱۸ مارچ

اس روز پہلی نشست کی صدارت جناب جگن ناتھ آزاد نے کی اور جناب اختر محی الدین نے اپنا مقالہ "معاصر کشمیری افسانہ اور نیا شعور" پڑھا، وہ بھی اپنے موضوع سے پورا پورا انصاف نہیں کر پائے تھے، لگتا تھا کہ انہوں نے کہیں کہیں جان بوجھ کر اپنے موضوع کو ٹالا ہے اور اس سے آنکھیں چرائی ہیں، اس کے ساتھ ہی انہوں نے اپنے مضمون میں کچھ حقائق کو سامنے رکھ کر کچھ کھری کھری باتیں بھی کہہ ڈالی تھیں، اس مقالہ پر بھی بڑی لے دے ہوئی، ڈاکٹر حامدی نے اختر صاحب کی اس بات سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ: یہ کہنا غلط ہے کہ ہندوستانی ذہن RES-PECTABLE MEDIOCRITY) کی سطح سے اوپر نہیں اٹھا سکا ہے۔ یہ کہنا بھی غلط ہے کہ ہم نے سنسکرت زبان کو دفن کیا ہے ——— اسے تو زمانے نے دفن کیا، تاریخی ارتقاء اور (DEVELOPMENT) کے ساتھ جب نئے

(FORCES) پیدا ہو جاتے ہیں وہ اپنی جگہ بنانے کے لئے کمزور FORCES کو ملیا میٹ کر دیتے ہیں، زمانہ اس چیز کی حفاظت کرتا ہے جو اسے پسند ہو اور جدیدیت سے درکنار جو بھی تحریکیں باہر سے آئیں ان کا ہمارے ذہنوں پر اثر پڑا۔ ہم نے ان تحریکوں کا ساتھ دیا۔ یہ کہنا بھی غلط ہے کہ ہمارا سماج ابھی تک بدل نہیں پایا ہے ——— ہمارا سماج بدل رہا ہے، اگرچہ ذات پات ابھی تک ہندوستان میں قائم ہے لیکن اس میں وہ جان نہیں رہی، دھیرے دھیرے صدیوں پرانے جوئے پھینکے جا رہے ہیں، اسی طرح شرم و حیا کے معیار اور اس تصوّر کے بارے میں ہندوستانی ذہن تیزی سے بدل رہا ہے۔

راہی صاحب نے کہا کہ: تنقید لکھتے وقت اور تخلیق کرتے وقت فن کار فرق محسوس کرتا ہے۔ مجھے اختر صاحب کی اس بات سے اتفاق نہیں کہ ہم نقالی کرتے ہیں جو تحریک مغرب اور یورپ سے ہمارے یہاں پہنچتی ہے، ہم آنکھیں موند کر اس میں بہہ جاتے ہیں۔ غیر ملکی تحریکوں سے متاثر ہونا کوئی بُری بات نہیں، ہندوستان کا اثر بھی تو دوسرے ملکوں میں پڑا ہے ——— اور نقل کرنا تو انسانی فطرت ہے دوسری بات یہ بھی ہے کہ ہمارا ماحول بدل رہا ہے، آج کی دُنیا پُرانی دُنیا نہیں رہی، آج کی دُنیا سمٹ رہی ہے، فاصلے کم ہو رہے ہیں، مجھے اس بات سے شدید اختلاف ہے کہ اگر غالب ترکستان میں پیدا ہوتے تو زیادہ اچھا کہتے، کیونکہ ان کی شاعری کو اپنا مخصوص آب و رنگ غالب کے اُس ذہن نے بخشا جو ہندوستان کے اُس دَور کے خاص تہذیبی ماحول میں پروان چڑھا تھا۔ ایسا نہیں ہو سکتا تھا، غالب کے ہندوستان میں وجود پذیر ہونے کو حادثہ نہیں کہا جا سکتا ——— اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارا سماج قدامت پسند ہے ——— کیوں قدامت پسند ہے اس سے بھی واقف ہیں ——— لیکن اب بدل رہا ہے، اس میں ہمارا دوش نہیں، ہماری

نسل کا کوئی قصور نہیں۔ میں اپنے مستقبل سے بدظن نہیں ہمارا مستقبل تاریک نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ ماحول بدل رہا ہے' اختر صاحب نے (MORBIDITY) کے بارے میں تو کہا ہے لیکن اس کی تشریح نہیں کی ہے' کہیں کہیں مثالیں تو موجود ہیں لیکن وہ اپنا نظریہ واضح نہیں کر پائے ہیں' اسی طرح اختر نے فاروق مسعودی کی ایک کہانی کو (MORBID) کہا ہے' مگر یہ نہیں بتایا کہ اُن کے ایسا کہنے کا جواز کیا ہے؟

ٹینگ صاحب نے کہا کہ: اختر صاحب نے اپنے موضوع سے انصاف نہیں کیا ہے' آپ نے کہانی کے فن کی تمام غشوہ طرازیاں اپنے مقالے میں پیش کی ہیں' میں تو کہوں گا کہ انہوں نے اس طرح اپنے موضوع کو ٹالا ہے' ایک طرف تو اختر صاحب ہم سے گلہ کرتے ہیں کہ ہم مغربی معیارات کی نقالی کرتے ہیں لیکن دوسری طرف اُنہوں نے ان ہی معیارات سے ہمارے ادب کو جانچ کر کالیداس' امیر خسرو' غالب اور دوسرے ایسے عالمی درجے کے فن کاروں کو اوسط درجے کے ادیب قرار دیا ہے۔

پُشپ صاحب نے رائے دیتے ہوئے کہا کہ مقالہ نگار حضرات اپنے موضوع سے اکثر ہٹ جاتے ہیں' اور اس مقالے میں اور سب کچھ کہا گیا ہے لیکن کشمیری افسانہ کا بہت کم ذکر کیا گیا ہے۔

جناب جگن ناتھ آزاد نے اختر صاحب سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ:

"ایک ایک رفیوجی . . . . . قلعہ بن گیا" یہ کہنا غلط ہے۔ مجھے راہی صاحب کی اس بات سے اتفاق ہے کہ غیر ملکی تحریکوں سے متاثر ہونے میں کوئی بُرائی نہیں' ہمیں فیصلہ صادر کرنے سے احتراز کرنا چاہیئے' جناب اختر محی الدین جب جواب دینے کے لئے اُٹھے تو سامعین نے سوالات کی بوچھاڑ کر دی اور انہیں صراحت سے پہلے ہی اپنی نشست پر بیٹھ جانا پڑا۔

دوسرا مقالہ "نیا لداخی ادب" جناب تاشی رگیاس نے پڑھا، مقالہ مختصر سا تھا۔ لداخی میں اب تک بہت ہی کم لکھا گیا ہے اور جو کچھ بھی لکھا گیا ہے اُسے کسی لحاظ سے "جدید" نہیں کہا جا سکتا، اس مقالہ کو اگر لداخی میں لکھے گئے اب تک کے فن کاروں کی جامع رپورٹ کہا جائے تو زیادہ مُناسب رہے گا۔

اس پر تاثرات بیان نہیں کئے گئے، تاشی رگیاس کی ان کوششوں کی سراہنا کی گئی جو انہوں نے لداخی میں ادب کی طرف لوگوں کو راغب کرنے کے سلسلے میں کی ہیں

دوسری نشست کی صدارت جناب اختر محی الدین نے کی اور اس میں جناب رحمان راہی نے اپنا مقالہ "معاصر شاعری اور ابلاغ کا مسئلہ" پڑھا، مقالہ اچھا خاصا تھا مگر پھر بھی موضوع پُوری طرح سے واضح نہیں ہو پایا تھا، بیشتر مثالیں فارسی و انگریزی ادب پاروں سے دی گئیں تھیں، پُورے مقالہ میں کشمیری شاعری کی کوئی مثال نہ دیکھ کر اپنی کم مایگی کا احساس ہوا اور شاید اسی لئے بشپ صاحب نے کہا کہ: کیا کشمیری میں کوئی ایسا شعری نمونہ نہیں جسے اس ضمن میں پیش کیا جا سکتا:

ٹینگ صاحب نے کہا کہ: پرانی اور کلاسیکی شاعری میں بھی IMAGES ہوتی تھیں اور نئی شاعری میں بھی ہیں، ان IMAGES سے قاری ان شبیہوں کو سمجھ پاتا تھا لیکن نئی شاعری کی تشبیہات اس طرح عام فہم نہیں ہوتیں۔ کیا راہی صاحب قاری کی اس مشکل کو اس سطح پر حل کرنے کے سلسلے میں کوئی مشورہ دے سکتے ہیں؟

ڈاکٹر حامدی نے کہا کہ:۔ جو حوالے راہی صاحب نے اپنے مقالہ میں دیئے ہیں، ان سے بھی ابلاغ کا مسئلہ اچھی طرح سے ذہن نشین اور واضح نہیں ہو پایا، اس میں کوئی شک نہیں کہ صاحب مقالہ نے اسے لکھنے میں کافی ریاضت کی ہے، میرے ذہن میں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہیں صورت حال یوں تو نہیں کہ ہم جو یہ سمجھتے ہیں کہ ہم جدید ہیں ——— ہم بھی پرانے ہو چکے ہوں! کیونکہ آج کل

(FORMLESSNESS) بہت عام ہو چلی ہے

ٹینگ صاحب کے سوال کا جواب دیتے ہوئے مقالہ نگار نے کہا کہ: کل بھی علامتیں استعمال ہوتی تھیں اور آج بھی ہوتی ہیں لیکن کل قاری سمجھ پاتا تھا _____ آج نہیں، یہ درست سوال ہے، آج کا شاعر (PERSONAL SYMBOL) استعمال کرتا ہے، پرانے (SYMBOL) بھی برتتا رہتا ہے، وہ اپنی سماجی زندگی سے ملا ہوا نہیں جیسے کہ اس کا ایک فرد ہونے کی حیثیت سے اسے ہونا چاہیئے تھا، اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فرد کا وجود الگ ہوتا جا رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ صنعتی ترقی بھی ہے (ہندوستان میں جہاں جہاں صنعتی ترقی ہوئی ہے، وہاں یہ بات بالکل عیاں ہے) سماج اور شاعر کی یہ جدائی اس کا ایک بڑا اور بہت بڑا سبب ہے۔

اسی نشست میں ڈاکٹر محمد حسن نے "جدیدیت _____ نظریہ یا رجحان" کے عنوان سے اپنا مقالہ پڑھا، ان کا مقالہ مختصر تھا لیکن یہ بھی اپنے موضوع کا حق ادا نہیں کر سکا۔

راہی صاحب نے مقالے کو سراہا، لیکن مشینوں سے دشمنی، کو رومانوی ردِّ عمل ماننے سے انکار کرتے ہوئے کہا کہ: یہ رومانوی ردِّ عمل نہیں بلکہ آج یہ ردِّ عمل خوف کی پیداوار ہے، یہ حال آج (SOCIALIST) ملکوں میں بھی ہے _____ کیونکہ مشین انسان کے اختیار سے باہر ہوتی جا رہی ہے (ESTABLISHMENT) کے خلاف لڑنا یا کچھ کہنا ضروری نہیں، سوال کرنا انسانی جستجو میں شامل ہے، مجھے اس سے اختلاف ہے کہ جو شاعر یا ادیب (ESTABLISHMENT) کے خلاف نہیں لڑتا وہ آدھا ہی شاعر ہے، شاعر جو بھی لکھے وہ فن پارہ ہے یا نہیں _____ ہمیں یہی پرکھنا ہے۔

ڈاکٹر حامدی نے کہا کہ: ڈاکٹر صاحب کا یہ کہنا کہ ابھی ماڈرن فن کار کی کوئی سمت متعین

نہیں ـــــــ ٹھیک نہیں، جدید دور کا فن کار اس پیچیدہ ماحول میں بے سمتی کا شکار رہتا ہے ـــــــ میرے عقیدے کے مطابق اس کا اتنا کرنا ہی کافی ہے، ہم منزل گم کردہ راہی ہیں۔ اگر فن کار منفی رجحانات کی ترجمانی بھی ٹھیک طرح سے کرتا ہے تو ٹھیک ہی ہے۔

تیسرا دن 19-3-72

یہ اس سیمنار کا آخری دن تھا، اس روز پہلی نشست کی صدارت جناب دیپا ناتھ نادم نے کی اور پہلا مقالہ "تنقید کی نئی جہتیں" ڈاکٹر شکیل الرحمان نے پڑھا، مقالہ طویل تھا اور اس میں مختلف تحریکوں کے اثرات کا جائزہ لیا گیا تھا لیکن پھر بھی سامعین تشنہ ہی رہے، مقالے میں کچھ تلخ باتیں بھی کہہ ڈالی گئی تھیں اور کچھ حقیقتیں بھی!

راہی صاحب نے مقالہ کو "احتجاجی مقالہ" قرار دیتے ہوئے کہا کہ: مقالہ پہلے مارکسی تنقید کے خلاف تھا لیکن پھر ایک شخص کے خلاف ہوتا گیا، کئی جگہوں پر مارکسی نقادوں سے زیادتی کی گئی ہے ـــــــ کچھ نہیں تو اس نظریئے نے اردو تنقید کو ایک جہت تو عطا کی ہے (STUDIES IN A DYING CULTURE) اور دوسری کتاب کو انتہا پسندی کی مثال کہا گیا ہے، لیکن وضاحت نہیں کی گئی ہے کہ یہ کتابیں کیسے انتہا پسندی کی مثالیں ہیں۔

جناب پریم سنگھ نے سوال کیا کہ: ادیب اور تنقید میں جو CRISIS ہے، اس کی کیا وجہ ہے؟ یہ CRISIS زندگی کی وجہ سے ہے یا کسی اور وجہ سے؟

ڈاکٹر حامدی نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ: اس مقالے میں ایک چیز کی کمی نظر آئی ـــــــ حالیہ برسوں میں نہ صرف بین الاقوامی تنقید میں بلکہ اردو تنقید میں کون سی جہتیں پیدا ہوئی ہیں؟ مثلاً وجودی تنقید کا ذکر تو کیا گیا ہے، لیکن اس پر روشنی نہیں ڈالی گئی ہے، ایک اور نئی جہت، ہیئتی تنقید STRUCTURAL CRITICISM

کا کوئی ذکر نہیں کیا گیا ہے، حالانکہ شمس الرحمان اسے اُردو میں متعارف کرا چکے ہیں۔
MYTHICAL CRITICISM کا تو ذکر ہے لیکن وضاحت طلب ہے، ایک نیا رجحان سائیکو اناالٹیکل تنقید کا ہے (PSY CHO A NA LI TI CAL) ہے، اس سے بھی آنکھ چُرائی گئی ہے، اسی طرح فرائیڈین تنقید کے بارے میں خاموشی اختیار کی گئی ہے، میں جس اُمید سے یہ مقالہ سُننے بیٹھا تھا وہ پوری نہیں ہو سکی ہے۔

پشپ صاحب نے راہی صاحب کی اس بات سے اتفاق کیا کہ یہ مقالہ احتجاجی نوعیت کا ہے، انہوں نے کہا کہ: مجھے اس کے احتجاجی پہلو پر کوئی اعتراض نہیں لیکن مقالے میں جو الزام تراشی کی گئی ہے، میں اسے ناپسند کرتا ہوں۔ "اپنے شاگردوں سے تعریفی مضامین لکھواتے ہیں" _____ ایسی باتیں مقالہ میں موجود ہونا بُری بات ہے، چوتھے ڈائی منشن کی جو بات مقالہ نگار نے کہی ہے، اس بارے میں کوئی وضاحت نہیں کی گئی کہ وہ کیا ہے اور کیا ہونا چاہیئے تھی، میرے ذہن میں ایک سوال بار بار آرہا ہے کہ کیا تنقید پر کوئی نہ کوئی نظریاتی لیبل لگانا ضروری ہے؟

راہی صاحب اور پشپ صاحب کو جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر شکیل الرحمان نے کہا کہ: مجھے احتشام صاحب سے کوئی بغض نہیں، میں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے وہ ایک مکتب فکر کے امام ہیں اور اسی ضمن میں ان کا نام آیا ہے، میں احتجاج کو سیاسی لفظ کہتا ہوں، میں نے احتجاج نہیں تجزیہ کیا ہے، اختلاف رائے تو ہو سکتا ہے، میں تخلیقی تنقید چاہتا ہوں، تنقید کو ہیئتی، اساطیری، یا مارکسی کہنا غلط ہے، تنقید میں یہ سبھی تنقیدیں آتی ہیں کیونکہ یہ تو روشنیاں ہیں۔

دوسرا مقالہ جناب جی۔ ٹی۔ نارنگ کا TRENDS IN URDU SHORT STORY تھا چونکہ نارنگ صاحب خود تشریف نہیں لا سکے تھے اس لئے ان کا مقالہ پروفیسر آفاق احمد سے پڑھوایا گیا، مقالہ مختصر سا ہی تھا صاحب مقالہ کی عدم

موجودگی میں اس پر کوئی رائے نہیں دی گئی۔

دوسری نشست زیر صدارت محمد یوسف ٹینگ منعقد ہوئی، اس میں بھی دو مقالے پڑھے گئے، پہلا مقالہ "معاصر کشمیری شاعری اور نیا شعور" جناب مظفر عازم نے پڑھا، مقالہ BALANCED تھا، اس میں اُن کچھ کشمیری نظموں کا حوالہ بھی دیا گیا تھا جو مقالہ نگار کو دستیاب ہو سکی تھیں۔ کشمیری ادب کی سب سے بڑی بدنصیبی یہ ہے کہ کشمیری میں فن پارے بہت کم چھپتے ہیں ——— کیونکہ لے دے کے اب صرف ایک ہی کشمیری جریدہ سہ ماہی "شیرازہ" رہ گیا ہے، اس میں کتنا کچھ چھپ سکتا ہے؟

راہی صاحب نے اس مقالہ پر اظہار رائے کرتے ہوئے فرمایا: اس مقالے میں تخریب ذات اور احترام ذات کا جو ذکر کیا گیا ہے اور جو سوالات پوچھے گئے ہیں ——— کچھ ایسے سوالات میرے من میں بھی ہیں اور یہ نہایت ہی معقول سوالات ہیں، آج کی اس کٹھور اور اندھیری دنیا میں ہمیں کوئی راستہ دکھا نہیں پایا ہے، اس سارے دھندے کو کوئی سمجھ نہیں پایا ہے، اسی لئے آدمی آج اپنی ذات کو دریافت کرنے کی کوشش کر رہا ہے، میں ذاتی طور پر احترام ذات، کو ابھی تک سمجھ نہیں پایا ہوں۔

پروفیسر تو شتخانی نے کہا کہ: انسان ایک تاریخی IDENTITY ہے، جہاں تک تخریب ذات کے سوال کا تعلق ہے، اس سلسلے میں عرض ہے کہ جو حساس ہو اور اپنے کو تاریخی (IDENTITY) نہ سمجھے بلکہ اپنی ذات کو پالے، پہچان لے، اس کی تخریب ذات اسی وقت ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر حامدی نے فرمایا: انسان اس برق رفتار زمانے میں بالکل تنہا اور بے یار و مددگار ہے، وہ ایک دلدل میں آپھنسا ہے، دلدل میں اس کے ہاتھ پاؤں دھنس رہے

ہیں اور کوئی اسے اس دلدل سے نہیں نکالتا' انسان کے 'خارج' اور 'داخل' کی تاویل میری سمجھ میں نہیں آئی' میں تو شخانی صاحب کی بات سے اتفاق کرتا ہوں۔

پروفیسر پریم سنگھ نے فرمایا: یہ جو ڈر اور خوف کا عالم ہمیں گھلا رہا ہے' ہم اس خوف سے کانٹے ہوئے جا رہے ہیں ——— کہ مر گئے قیامت آنے والی ہے۔ اب کیا ہوگا؟ یہ انتہائی مایوسی کا عالم ہے اور ٹھیک نہیں' مرنے کے غم میں مرنا عقل کی بات نہیں۔

پشپ صاحبہ نے کہا کہ:۔ خود آگہی' تجریب ذات' احترام ذات ——— میں انہیں سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں' اگر انسان میں یا خود ادیب میں 'خود آگہی' آجائے' تو پھر انسان کے لئے ان چیزوں کو سمجھنا مشکل نہ ہوگا۔

دوسرا مقالہ جناب پران کشور نے پڑھا' عنوان تھا "نیا کشمیری ڈرامہ"۔ اس مقالہ میں 'نیا کشمیری ڈرامہ' کہیں نظر نہیں آیا' اسے کشمیری ڈرامے کے (DEVELOPMENT) کے سلسلے میں ایک رپورٹ کا نام دیا جا سکتا ہے' اگرچہ مقالہ نگار نے کافی محنت اور عرق ریزی سے مقالہ لکھا تھا لیکن اپنے موضوع سے بالکل ہٹ کر ——— اور اسی لئے شاید شمشی شیکھر تو شخانی نے ڈائس پر آکر کہا: یہ مقالہ ڈراموں کی ایک فہرست ہے اور بس!

اس کے بعد صاحب صدر محمد یوسف ٹینگ نے جو کہ اکادمی کے ڈپٹی سیکرٹری بھی ہیں مقالہ نگار حضرات اور سامعین کا شکریہ ادا کیا اور اسی کے ساتھ یہ تین روزہ سیمنار ختم ہوا ٭

K. P. SABHA AUDITORIUM
LIBRARY
No .....
Date.....
JAMMU